DIE VIOLINKONZERTE GIUSEPPE TARTINIS

als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche

---

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Berlin

von

MINOS DOUNIAS
aus Athen, Griechenland.

Tag der Promotion: 10. Mai 1935

München 1935

Druck der Salesianischen Offizin.

28

Referenten

Professor Dr. Arnold Schering.

Professor Dr. Johannes Wolf.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dem Andenken meiner Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550815_0156

Inhalt

Seite

Vorwort VII

Einleitung 1

I. Die Entwicklung des Solokonzertes in Italien bis Tartini.

1. Standpunkt und Methodik 5
2. Das Prinzip des Konzertierens: Corelli 7
3. Die Anfänge des Solokonzerts: Albinoni. Torelli 12
4. Erste Blüte des Solokonzerts: Vivaldi 16
5. Übergangserscheinungen: F. M. Veracini. Durchbruch kantabler Elemente: G. M. Alberti 26

II. Tartinis frühe Schaffensperiode (um 1721—35): Entfaltung des klanglichen Elements.

1. Allgemeine Voraussetzungen 33
2. Erste Ansätze zum Konzertschaffen 34
3. Berufung nach Prag (1723—26) 39
4. Musikverhältnisse im Santo 45
5. Die Konzerte: Erstes Allegro. Thematik. Ritornell. Solo-Episode. Satzbau 48
6. Der Schlußsatz 75
7. Der Mittelsatz. Chiffre-Schrift. Programm 81
8. Erweiterung der Violintechnik. Capriccio und Cadenza . . 98
9. Durchgreifende Stilwandlungen 106

III. Tartinis mittlere Schaffensperiode (um 1735—50): Musik als Affektsprache.

1. Prinzipielles zum neuen Stil 117
2. Anteil der Oper an der Ausbildung des neuen Stils . . . 120
3. Erweiterung der Ausdrucksmittel 133
4. Der Stilwechsel bei Tartini. Mischgebilde. Volkselemente. Wendung zur einfachen Faktur 139
5. Grundzüge des Tartinischen Schaffens nach der Stilwandlung. Sonate und Konzert 147
6. Die Konzerte: Klassizistische Bestrebungen und Werke im Zeitgeschmack. Stellung zum neuen sinfonischen Stil . . . 155
7. Das Verzierungswesen 170
8. Die Violintechnik 185
9. Die „Tartinische Schule“ 198

IV. Tartinis letzte Schaffensperiode (um 1750—70):
Drang nach absoluter Musik.

1. Die Musik im Zeichen theoretischer Spekulationen . . . 205
2. Die Violinkonzerte 212
3. Altersstil. Ausklang 224

Literaturverzeichnis 233

Thematisches Verzeichnis 243

Index 299

Vorwort.

Hauptziel vorliegender Arbeit ist die stilkritische Betrachtung eines Entwicklungsprozesses, sie legt daher keine fertigen Resultate vor. Geschichtliche Gegebenheiten und Beschaffenheit des vorhandenen Materials bedingen und fordern eine solche Systematik. Wie die geistige Evolution Tartinis eine stetige Kurve aufweist, so entwickelt sich auch sein Schaffen notwendig nach inneren Gesetzen, und dieses organische Werden ist Hauptgegenstand der Betrachtung.

Dem empfindlichen Mangel brauchbarer Publikationen Tartinischer Konzerte mögen die zahlreichen Notenbeispiele im Laufe der Arbeit kleine Abhilfe schaffen, einen vollkommenen Eindruck dieser Kunst können freilich die Werke nur in vollständiger Gestalt vermitteln.

Die häufigen Zitate von und über Tartini sind nicht nur aus methodischen Gründen gewählt worden, sie sollen vielmehr einen unmittelbaren Eindruck seiner eigenartigen Persönlichkeit geben.

An dieser Stelle sei es mir erlaubt, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Arnold Schering — unter dessen Leitung diese von ihm angeregte Studie entstand — für die überaus wertvollen Hinweise und das stete persönliche Interesse, mit dem er meine Arbeit förderte, meinen wärmsten Dank auszusprechen. Auch Herrn Professor Dr. Johannes Wolf gebührt für wichtige bibliographische und archivarische Hilfe, für seine stetige Sorge am Gedeihen der Arbeit mein aufrichtigster Dank.

Fördernde methodologische Ratschläge wurden mir von Herrn Professor Dr. Friedrich Blume (Kiel) in so hohem Maße zuteil, daß ihm ganz besonders zu danken mir eine liebe Pflicht ist.

Das Studium der Paduaner Quellen wurde mir durch liebenswürdige Vermittlung der Herren Privatdozent Dr. Erich Schenk (Rostock), Dr. H. P. Schökel (Berlin), und Don Rizieri Zanocco (Padua) ermöglicht; ich bin ihnen für ihre bereitwillige und selbstlose Unterstützung sehr verbunden.

Die eingehende Benutzung der Tartinischen Autographe des „Archivio Musicale della Cappella Antoniana“ zu Padua gestatteten mir das verehrte Kirchenpräsidium und der Maestro des Santo Professor Oreste

Ravanello, denen ich sowie dem liebenswürdigen Direktor der „Bib
teca Antoniana" P. Dott. Cav. Uff. Luigi Guidaldi an dieser Stelle
gebenst danken möchte.

Für vielfache Hilfe ferner, die ich von belgischen, deutschen, fr
zösischen, holländischen und italienischen Bibliotheken erfahren ha
bin ich zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Auch allen jenen Ungenannten, die irgendwie meine Arbeit förd
ten, schulde ich großen Dank.

Zum Schluß möchte ich meines lieben, hochverehrten verstorbe
Lehrers Hermann Abert gedenken, der meine ersten Schritte in d
Musikwissenschaft leitete, und dem ich unschätzbare Anregungen v
danke.

Einleitung.

Unter den großen Violinmeistern des achtzehnten Jahrhunderts nimmt Tartini eine Sonderstellung ein. Nach damaligen Berichten zu urteilen, erkannten schon die Zeitgenossen das Neuartige und Einmalige seiner Tonsprache.[1] In seiner Wirkungsstätte Padua bildete sich um ihn ein internationaler Kreis von erlesenen Schülern und schwärmerischen Anhängern, deren Verehrung für den Meister fast kultische Formen annahm. Aus diesem Kreis stammen zweifellos jene Legenden um die Persönlichkeit Tartinis, die den wahren und wirklichen Menschen kaum mehr erkennen lassen. Der Reiz des Mythos lenkte leider auch die zahlreichen späteren Gelegenheitsbiographen von einer systematischen Quellenforschung ab, sodaß wir bis heute noch keine authentische Biographie von Tartini besitzen.[2]

Das Fehlen einer solchen Biographie, die die gesamte Persönlichkeit Tartinis sachlich zu würdigen verstände, wurde bei der Problemstellung vorliegender Arbeit oft als unangenehme Lücke empfunden. Denn erst die Einsicht in den fühlenden und denkenden Menschen, der hinter dem Werke steht, gibt uns die Möglichkeit, das künstlerische Wollen zu erfassen, zeigt uns den Weg, schöpferische Bekenntnisse zu verstehen.

Das Violinkonzert von Tartini ist ein solches schöpferisches Bekenntnis. Deshalb muß sich eine Untersuchung seines Konzertschaffens gleichzeitig auch mit seiner Persönlichkeit beschäftigen. Mensch und Werk müssen in ihrer Einheit und Verbundenheit betrachtet werden. Ja, darüber hinaus sind Mensch und Werk in ihren Wandlungen zu beobachten.

Aus dieser Zielsetzung erwuchs die Aufgabe, auch biographische Forschungen anzustellen, vorzüglich über die geistige und seelische Entwicklung des Menschen und Künstlers, wie sie sich in seinen Briefen, in seinen Schriften und in zeitgenössischen Berichten offenbart.

---

[1] Quellenangabe im Laufe der Arbeit.

[2] Zwei Arbeiten, eine von der Italienerin Letizia Caico, die andere von H. P. Schökel, Berlin, sind in Vorbereitung.

Wie bei jedem berufenen Künstler ist das Schaffen bei Tartini nicht nur Ausdruck seiner Persönlichkeit, sondern auch Ausdruck seiner Zeit. Die stilistischen Phasen, die wir in seinem Werk beobachten, sind eine Folge davon, daß er von den Strömungen seiner Zeit erfaßt und mitgerissen wird. Seine Konzerte, deren Entstehung in die kritischen Jahre 1720—1770 fällt, sind Dokumente einer kontinuierlichen Stilwandlung. Ihre Mannigfaltigkeit spiegelt den fieberhaften Drang jener Zeit nach Neuem wieder.

Leider sind sämtliche Autographe undatiert. Die Entstehung eines jeden einzelnen Konzerts auf rein stilkritischem Wege chronologisch festzulegen, stößt beim heutigen Stand der Musikwissenschaft auf unüberwindliche Schwierigkeiten. Nur die große Linie in Tartinis musikalischer Entwicklung kann mit Sicherheit umrissen werden. Drei Schaffensperioden lassen sich darin deutlich erkennen. Sie sind nicht durch scharfe Grenzlinien voneinander getrennt. Dies würde jedem Begriff einer organischen Entwicklung widersprechen. Wir finden vielmehr an den Grenzlinien eine stilistische Labilität, in der sich Krisen im Rhythmus des Schaffens offenbaren.

Die zeitliche Abgrenzung dieser Schaffensperioden kann deshalb ebenfalls nur eine labile sein. Einiges vorliegende Material macht es möglich, in weitem Rahmen Grenzlinien festzulegen.

Die Frage nach den Vorbildern Tartinis läßt sich nicht mit Sicherheit beantworten. Sein persönlicher Stil wurde nicht nur durch eine bestimmte Gruppe von Meistern beeinflußt. Es wirkt sich vielmehr das künstlerische Streben, ja die Gesamtkultur seiner Epoche in ihm aus.

*

Ziele und Aufgaben dieser Arbeit sind angedeutet worden. Hier sei noch auf die methodischen Grenzen unserer Musikbetrachtung hingewiesen: Wir streben danach, über die bloße Anschauung der Form hinaus auch die geistigen Beziehungen, den seelischen Urgrund der Kunstwerke zu erfassen. Doch selbst beim tiefsten Eindringen in ihr Wesen vermögen wir einen Rest an letzten symbolhaften Werten, das Kunsterlebnis schlechthin, weder zu begreifen noch in Worten auszudrücken. Musik in ihrer stofflichen Ungebundenheit läßt sich anschaulich nicht fassen und deuten.

I. Die Entwicklung des Solokonzerts in Italien bis Tartini.

1.

Im Anfang des Jahres 1721 wurde der neunundzwanzigjährige Tartini als Soloviolinist an die berühmte Antoniuskirche, von den Italienern kurz „Santo" genannt, nach Padua berufen. Als „einzigartiger Violinspieler" und „wegen seiner allbekannten Vortrefflichkeit in diesem Berufe", wie es in der betreffenden Kirchenurkunde heißt, wurde er vom üblichen Probespiel dispensiert.[1] Durch ein anderes Dokument erfahren wir, daß er gleichzeitig das Privileg erhielt, in Theatern spielen zu dürfen, sowohl im Karneval als zu jeder anderen Zeit, ohne daß vorher eine durch Abstimmung gewährte Genehmigung erforderlich gewesen wäre, wie es für die anderen Mitglieder der Kapelle üblich war. Die einzige Verpflichtung bestand darin, daß er an Hauptfeiertagen im Santo zu erscheinen hatte, falls er sich in der Umgegend befand.[2]

Die Berufung an eine Wallfahrtsstätte, wie die Antoniuskirche, verbunden mit Auszeichnungen und Freiheiten, wie die oben erwähnten, lassen darauf schließen, daß Tartini bereits in dieser Zeit einen ungewöhnlichen Ruhm genoß. Umso befremdender mutet uns daher die Tatsache an, daß wir von seinem Leben, seinen Studien und seinen Erfolgen bis zu diesem ersten historischen Zeitpunkt seines Werdeganges nichts Näheres wissen als jene bei Gelegenheitsbiographen viel zitierten legendären Berichte über seine erste Jugend. Was wir über diese Zeit an Tatsächlichkeiten wissen, läßt sich kurz zusammenfassen.[3] Die 1709 an der Paduaner Universität angefangenen theologischen und literarischen Studien wurden durch die am 29. Juli 1710 mit Elisabetta Premazore eingegangene Ehe unterbrochen.[4] Seine Eltern mißbilligten die

[1] Nach Tebaldini, Dokument datiert vom 3. April 1721. Vgl. L'Archivio Musicale della Cappella Antoniana in Padova, S. 69.

[2] Dokument im Kirchenarchiv datiert vom 16. April 1721. Vgl. Neumayr, Il Prato della Valle, S. 139, zit. H. P. Schökel in Riemanns Lexikon, elfte Auflage, Artikel „Tartini".

[3] Näheres über die Biographie Tartinis in Riemanns Lexikon (elfte Auflage) nach neuesten Forschungen H. P. Schökels. Vgl. auch Ausführungen in Carlo Schmidl, Dizionario Universale dei Musicisti (Ergebnisse von L. Caico).

[4] Der Vater Tartinis erhielt die für das theologische Studium seines Sohnes notwendige bischöfliche Zustimmung am 22. Februar 1709. Vgl. Attilio Hortis, Vorwort zu „Lettere famigliari del G. Tartini" in: Archeografo Triestino, 1884.

Heirat, die für den Sohn die theologische Laufbahn unmöglich machte. Sie entzogen ihm jede weitere materielle Unterstützung. Tartini war nun gezwungen, seinen Lebensunterhalt selbst zu verdienen und ging als Musiker in die Provinz.[1] Nun fing für Tartini jener für seine musikalische Ausbildung bedeutungsvolle Abschnitt seines Lebens an, jene lange Lehrzeit, die den späteren Meister formte. Wir treffen ihn, nach seinen eigenen Angaben, 1714 in einem Opernorchester in Ancona an, wo sein Name nochmals 1717 auf der Liste der Orchestermitglieder steht.[2] In Assisi, der letzten Wirkungsstätte vor seiner Berufung nach Padua (1721), scheint er schon seit 1719, wenn nicht sogar früher, gelebt zu haben, nach einer aus diesem Jahre datierten, von Tartini im Kloster zu Assisi verfaßten Abhandlung über die Sakramente zu urteilen.[3]

Wer Tartinis Lehrer gewesen ist, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Carlo Conzatti[4] erwähnt, Tartini habe in Assisi den Unterricht des Padre Boemo, des Organisten der Klosterkirche, genossen, der später auch „berühmter Organist" an der Antoniuskirche in Padua gewesen sei. Tartini selbst äußert sich jedoch nirgends darüber. Auch für die von vielen Biographen wiederholte Nachricht, sein Lehrer sei Bohuslav Czernohorsky gewesen, finden wir keine Bestätigung. Diese Behauptung ergab sich aus der unbestätigten Annahme, daß Czernohorsky und Padre Boemo ein und dieselbe Person waren. Es scheint überhaupt fraglich, ob Tartini jemals einen Lehrer im eigentlichen Sinne gehabt hat. In diesem Zusammenhang ist Burneys Mitteilung charakteristisch. Danach war Tartinis erster Lehrer ein „unbekannter Musiker" namens Giulio di Terni, der bald seine Rolle als Lehrer mit der des Schülers von Tartini vertauschte. Burney teilt weiter mit, daß Tartini bis zum dreißigsten Lebensjahr, also bis nach seiner Anstellung in Padua, wenig studiert habe.[5]

Diese wenigen biographischen Daten zeigen, wie mangelhaft wir über die zwölf Jahre zwischen Tartinis Studentenzeit und seiner Be-

---

[1] Es ist anzunehmen, daß bereits in dieser frühen Zeit Tartini über ein gewisses musikalisches Können verfügte, und daß er sein Geigenspiel schon als Knabe in seiner Heimatstadt Pirano und in Capo d'Istria, wo er das Collegium dei Padri delle Scuole Pie besuchte, gepflegt hat. Vgl. Carlo Conzatti, Compendio della Vita di G. Tartini in: Fanzago, Orazione Funebre. Padova 1770.

[2] Vgl. Tartini, Trattato di Musica, S. 135, ferner Radiciotti, Aggiunte e Correzioni ai Dizionari biografici dei Musicisti, S. I. M. G., Bd. 15, S. 582—86.

[3] In der Bibliothek der Franziskaner zu Pisino (Mitterburg) in Istrien vorgefunden. Vgl. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich.

[4] „Compendio della Vita di G. Tartini" in: Franzago, Orazione Funebre.

[5] Burney, General History of Music (1789), Bd. III, S. 562.

rufung nach Padua unterrichtet sind. Welche musikalischen Anregungen und welche Vorbilder der junge Tartini während dieser Zeit gehabt hat, wissen wir nicht. Daß aber diese Lehrjahre zweifellos von entscheidender Bedeutung gewesen sind, bezeugen die herrlichen Kompositionen, die kurz darauf im Dienste der Kirche entstanden.

Es ist an dieser Stelle notwendig, einen Überblick über die Strömungen der Instrumentalmusik jener Zeit zu gewinnen, insbesondere die Entwicklungslinien des Konzerts zu verfolgen. Es soll daher im folgenden der Versuch unternommen werden, die musikalische Situation der Zeit zu vergegenwärtigen, in der Tartini groß wurde, ferner die künstlerischen Bestrebungen im Konzert bis zu jenem Zeitpunkt zu verfolgen, in dem sein eigenes Schaffen ansetzt und er der Träger der weiteren Entwicklung wird.

2.

Corelli ist der letzte italienische Großmeister des ausgehenden Barock auf rein instrumentalem Gebiet. Abschluß und Krone seines Schaffens bilden die 12 Concerti grossi Op. 6, die 1712 — ein Jahr vor seinem Tode — in Rom im Druck erschienen und einen für damalige Verhältnisse beispiellosen Erfolg hatten, wie die zahlreichen Neudrucke im Laufe des 18. Jahrhunderts und die begeisterten zeitgenössischen Urteile beweisen. Zu der starken Verbreitung dieser Sammlung — von ihrer künstlerischen Vollendung abgesehen — mag auch die seit Anfang des Jahrhunderts allgemeine Beliebtheit, welche die junge Gattung des Konzerts genoß, erheblich beigetragen haben. Worin liegt nun Reiz und Bedeutung dieser musikalischen Form?

Ein besetzungstechnischer Faktor, das Gegenüberstellen eines chorisch und eines solistisch besetzten Klangkörpers, verleiht dem Begriff „Konzert" sein charakteristisches Gepräge. Daraus entspringen zwei elementare, wesentliche Merkmale der Gattung: der klangliche Kontrast und der damit verbundene „Wettstreit" der musizierenden Gruppen. Im Prinzip aber lag hier nichts Neues vor. Mehrchöriges Musizieren kannte man von der Vokalmusik her seit älteren Zeiten schon. Giovanni Gabrieli in Venedig erzielte dadurch großartige Wirkungen auf vokalem Gebiet. Ähnlich verfuhr er oft auch in seinen *Canzoni da sonare,* indem er durch Gegenüberstellung von Instrumentengruppen, schon über ein Jahrhundert vor Corelli, eine Art „Konzertieren" hervorrief. Grundlegend verschieden jedoch ist die Besetzungspraxis beider Epochen. Während die Zeit Gabrielis vornehmlich in breiten, gleichstark besetzten Flächen konzertiert, stellt diejenige Corellis bewußt

zwei auch dem Klangvolumen nach kontrastierende Gruppen sich gegenüber. War bei Gabrieli der durch getrennte Aufstellung der Klangkörper hervorgerufene Gegensatz in seiner Hauptwirkung ein akustisch-räumlicher, so wird dieser Gegensatz bei Corelli ein dynamisch-quantitativer. Noch mehr: die Klangkoloristik spielt jetzt die führende Rolle in der ästhetischen Wirkung des Kontrastes. Noch steht der Hörer unter dem Eindruck des wuchtigen, breiten Streichertutti, als er plötzlich durch das zarte, vom einzelnen Spieler persönlich gefärbte Solo überrascht wird. Diese instrumentale Errungenschaft rückt um die Jahrhundertwende in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses. Die Klärungen der Beziehungen zwischen Tutti und Solo und ihre Eingliederung in den formalen Bau des Satzes bilden die wichtigsten Entwicklungsstufen für das Konzert.

Nach Georg Muffats Zeugnis hatte Corelli schon im Jahre 1682 Concerti grossi in Rom aufgeführt.[1] Er war freilich nicht der Erste, der derartige Kompositionen ins Leben rief. Die Schöpfung der Gattung, wie bei den meisten Errungenschaften der Kunst, ist das Werk mehrerer gewesen, die zunächst unabhängig voneinander die im Keim vorhandenen Elemente des neuen Ideals aufgriffen und allmählich zum Kompositionsprinzip erhoben. Von den frühesten uns bekannten Ansätzen zum Konzertieren, von jenem unsystematischen und zufälligen Sichloslösen der Einzelstimmen aus dem Orchesterkörper bis zur Schaffung der selbständigen Formgattung des Konzerts bedurfte es einer Entwicklung, die den größten Teil des 17. Jahrhunderts in Anspruch nahm. Stradella, Alessandro Scarlatti, Torelli, Giovanni Valentini, um nur die bekanntesten Namen zu erwähnen, sind an diesem Formungsprozeß schöpferisch beteiligt.[2] Corellis große Tat bestand darin, daß er die Bestrebungen eines Menschenalters erkannte, alte und neue Errungenschaften zusammenfaßte und zu Eigenem umformte, den Ausdruck durch die glutvolle Leidenschaft seiner Persönlichkeit vertiefte und somit ein Werk schuf, das in seiner monumentalen Vollendung Typ und Begriff der Gattung wurde.

In gewisser Weise schließt in Italien Corellis Schaffen eine Stilperiode ab. Schon die ersten Konzerte Vivaldis, die gleichzeitig mit denjenigen Corellis erschienen, enthalten Ansätze zur kommenden „modernen" Schreibweise. Mit erstaunlicher Schnelligkeit vollzog sich von dieser Zeit an ein bedeutungsvoller Wandel in Kunstanschauung und Kunstempfinden. Corellis Werk bildete aber fast bis zur Mitte des

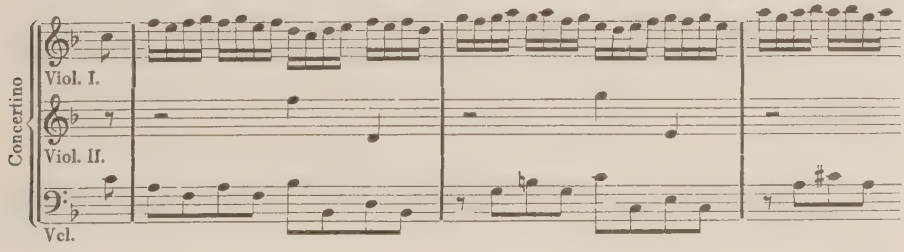
[1] Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, S. 40ff.

[2] Über Genesis und Entwicklungsstadien des Konzerts vgl. die grundlegende Darstellung von A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, Leipzig 1905.

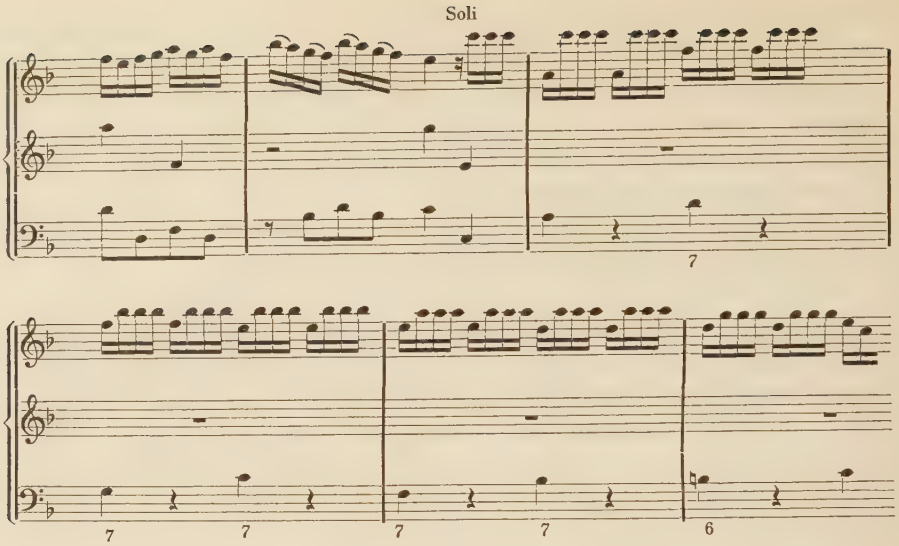
Jahrhunderts den Nährboden, auf dem der italienische Geigenstil eingewurzelt war. Wir brauchen nur an Corellis berühmteste Schüler Geminiani, Somis und Locatelli zu denken, deren frühes Schaffen als das Erbe ihres großen Lehrers betrachtet werden kann. Aber auch der größere Kreis derjenigen Musiker, die geistig von ihm abhängig sind, wie etwa Vivaldi, Veracini und Tartini, ja auch Händel wurzeln in mancher Hinsicht in der Sphäre Corellischen Empfindens, so groß die äußeren Unterschiede gelegentlich scheinen mögen.

Von der Scheidung zwischen Concerto grosso und Solokonzert ist bis jetzt noch nichts erwähnt worden. Dies geschah nicht ohne gewisse Absicht; denn uns lag zunächst daran, das Prinzipielle an der Gattung festzustellen. Ob die Solo-Episode durch mehrere Instrumente oder nur durch ein chorisch begleitetes Instrument bestritten wird, ist an sich nur eine Besetzungsfrage, und als solche bezieht sie sich auf einen rein äußeren Unterschied zwischen beiden Arten, Concerto grosso und Solokonzert, nicht auf ein prinzipielles Merkmal der Gattung „Konzert" selbst. Nach Schaffung des Concerto grosso lag es nahe, die weiteren Konsequenzen daraus zu ziehen und das Seitenstück zur vokalen Monodie, das Solokonzert, zu bilden.[1] Bereits in Corellis Concerti grossi befinden sich gelegentlich Stellen, bei denen die erste Violine des Concertino selbständig hervortritt, während die zweite Violine sich kaum am melodischen Geschehen beteiligt; sie sinkt vielmehr zu einer einfachen Begleitung herab oder pausiert sogar streckenweise, um der Primgeige freie, virtuose Entfaltung zu ermöglichen. Auch die Selbständigkeit des dritten Soloinstrumentes, des Violoncellos, wird an solchen Stellen erheblich beschränkt, indem es zu einfacher harmonischer Stütze herabsinkt. Das Allegro des XII. Concerto grosso bietet stellenweise gute Gelegenheit, diese Vorgänge zu verfolgen.

(Allegro) XII. Konzert, II. Satz, Takt 13 ff. Corelli op. 6.



[1] Vgl. Schering, a. a. O. S. 71.

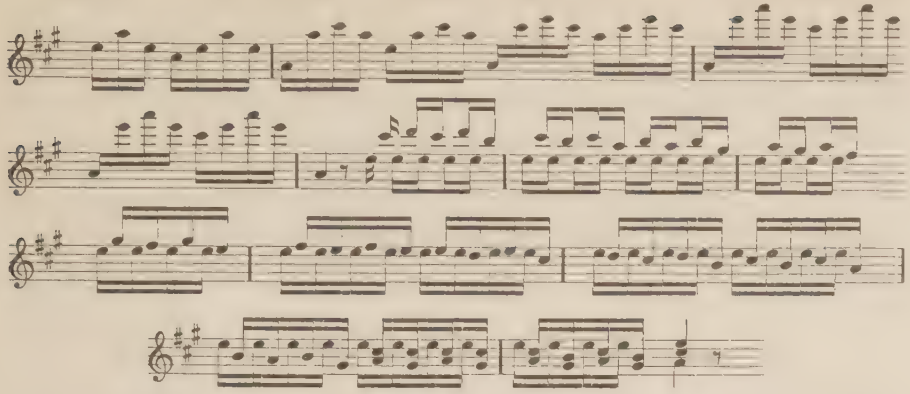


Solche Beispiele zeigen, wie labil im Prinzip die Grenzen zwischen Concerto grosso und Solokonzert um diese Zeit sind. Aber auch die Sinfonie bereitet in entscheidender Weise die Anlage des Solokonzerts vor. Durch das gelegentliche Hervorwachsen kürzerer oder längerer Violinsoli aus dem Orchesterchor wurde eine Zwittergattung, die Konzertsinfonie, geschaffen, die sich praktisch von den frühesten Violinkonzerten nicht wesentlich unterscheidet. Freilich, den entscheidenden Anstoß zur Schaffung des selbständigen Konzertes gab erst die bedeutungsvolle Tat Torellis und Albinonis, die, soweit unsere Kenntnis reicht, damit anfingen, die Violinsoli vom Orchesterkörper in konsequenter Weise zu trennen und sie organisch in den Satzbau einzugliedern.

Das solistische Hervortreten eines einzigen Instruments im Orchester war auch von der Oper her schon längst bekannt. Alessandro Scarlatti benutzte schon früh sowohl in einleitenden Sinfonien als auch in Arienritornellen längere Geigensoli, denen es an virtuosem Glanz nicht fehlte. In *Laodicea e Berenice* aus dem Jahre 1701 bringt er ein derartiges Geigensolo, wie es die Konzertliteratur Italiens erst mit Vivaldis Op. 8, etwa zwanzig Jahre später, kennt.[1] Ebenso erstaunlich, auch in bogentechnischer Hinsicht, ist das Geigensolo eines Arienritornells aus der Scarlattischen Oper *Mitridate Eupatore*, die im Jahre 1707 in Venedig aufgeführt wurde.[2]

[1] Vgl. A. Moser, Geschichte des Violinspiels, Beisp. S. 68—69.
[2] Vollst. Part. B. B. mus. ms. 19641.

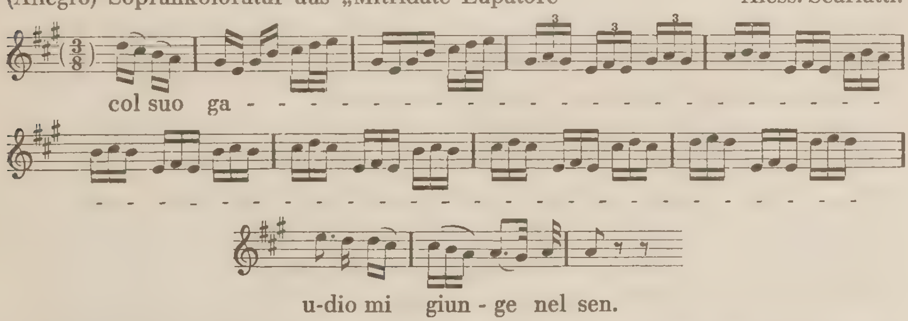
(Allegro) Violinsolo aus: „Mitridate Eupatore“ Akt III. Aless. Scarlatti.



Dem Corellischen Kreis, Künstlern hohen Ernstes, deren Werke hauptsächlich dem Dienste der Kirche gewidmet waren, lag es fern, solche Töne anzuschlagen. In der Tat hatten sie um diese Zeit jenen Soli Scarlattis nichts annähernd Ähnliches an die Seite zu stellen.[1] Zunächst lag auf rein instrumentalem Gebiet, wie etwa im Konzert, kein zwingender Grund vor, das virtuose Element zu betonen. Nach dem schweren Orchestertutti würde auch das einfachste Violinsolo souverän hervortreten, da es die beabsichtigte Kontrastwirkung niemals verfehlen könnte.

Nicht so einfach war jedoch die Aufgabe der Geigensoli in der Oper. Im Konzert war die Sologeige Alleinherrscherin, in der Bühnenmusik hatte sie an der menschlichen Stimme eine gefährliche Rivalin. Welche Fähigkeiten die Kehle einer Primadonna oder eines Primouomo besaß, zeigt eine zufällig herausgegriffene Gesangskoloratur aus der oben erwähnten Scarlattischen Oper:

(Allegro) Soprankoloratur aus „Mitridate Eupatore“ Aless. Scarlatti.



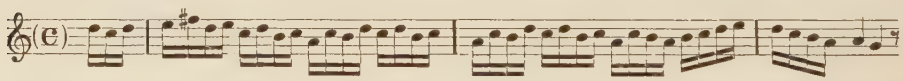
[1] Die von Geminiani erzählte Anekdote, nach welcher Corelli den geigentechnischen Schwierigkeiten einer Scarlattischen Oper nicht gewachsen gewesen sei, ist in diesem Zusammenhang charakteristisch. Vgl. Burney, a. a. O. Bd. III, S. 552ff.

In dieser Rivalität zwischen Gesangstimme und Instrument ist der wichtigste Grund zu suchen, warum die Violinvirtuosität zunächst in der Oper und nicht im Konzert solchen Aufschwung nahm. Doch bald nachdem das Problem der formalen Anlage im Konzert seine erste vorläufige Lösung gefunden hatte, begannen die Komponisten die klanglichen Möglichkeiten der Geige auch innerhalb der noch jungen Gattung auszunutzen und zu steigern. Damit beginnt auch im Konzert die Entfaltung der Geigenvirtuosität bis zu jener grenzenlosen Spielfreudigkeit, wie sie bereits nach einer Generation z. B. das Schaffen Locatellis widerspiegelt.

3.

Die Konzertsinfonie und das im Werden begriffene Solokonzert sind kurz nach der Jahrhundertwende so stark miteinander verknüpft, daß — wie bereits erwähnt — ihre stilistischen Grenzen zunächst kaum erkennbar sind. Tomaso Albinoni betitelt sein Op. 5, um das Jahr 1707 in Amsterdam bei Le Cène erschienen: *XII Concerti a cinque,* obwohl es sich im Grunde genommen um typische Konzertsinfonien handelt. Die gelegentliche Loslösung der Solovioline vom Orchesterkörper bedeutet hier nur eine klangliche Abwechslung, eine Unterbrechung der chorischen Fläche durch Solowirkung. Wie bescheiden an sich diese aus schematischen Sechzehnteln bestehenden Solo-Episoden sind, zeigt ein Beispiel aus dem Anfangsallegro des VI. Konzertes:

(Allegro) VI. Konzert, I. Satz, 1. Solo — Albinoni op. 5.



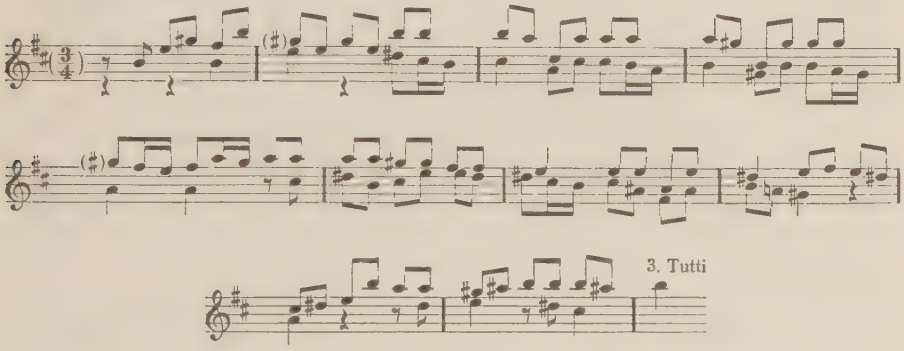
Sie werden in ihrer Wirkung fast erdrückt von den umrahmenden Tutti, die sowohl durch ihre Ausdehnung als auch durch kraftvolle Thematik den Schwerpunkt des Satzes bilden.

Ein wesentlich anderes Gesicht zeigen Torellis epochemachende *Concerti grossi con una Pastorale per il santissimo Natale, Opera ottava,* die im Jahre 1709 in Bologna erschienen.[1] Von den zwölf darin enthaltenen Konzerten sind die letzten sechs reine Solokonzerte. Hier wird dem Solo eine Ausnahmestellung gewährt. Es gewinnt an selbständiger Führung und formaler Gleichberechtigung dem Tutti gegenüber. Waren die Soli bei Albinoni nur ein klangliches Moment, so bilden sie

[1] Ein Jahr nach dem Tode des Meisters von seinem Bruder herausgegeben.

hier bei Torelli ein konstitutives Formelement; denn dadurch, daß sie ihre breiten Bögen von Tutti zu Tutti spannen, verbinden sie diese zu einem organischen Ganzen. Ihre Beteiligung an der thematischen Durchführung ist freilich gering, sie begnügen sich in der Regel mit der üblichen überleitenden „akkordischen Figuration", deren Spitzentöne oft eine Art Scheinpolyphonie zutage fördern. Torelli stellt aber gelegentlich auch höhere musikalische Forderungen an das Soloinstrument, indem er ihm neues motivisches Material anvertraut, wie dies etwa folgende zweistimmige Stelle zeigt:[1]

Allegro, III. Satz, 2. Solo (Sammelw. Le Cène 448) Torelli.



Anregungen zum Doppelgriffspiel mag Torelli während seines Ansbacher Aufenthalts durch das deutsche Violinspiel jener Zeit empfangen haben. Die Werke damaliger deutscher Geiger, wie etwa H. Biber, J. J. Walther, J. Schop, weisen nämlich im polyphonen Spiel Kühnheiten auf, welche die zeitgenössische italienische Geigenliteratur kaum kennt.

Vergleicht man Albinonis Thematik mit derjenigen Torellis, so spürt man deutlich, daß hier zwei gegensätzliche geistige Sphären einander gegenüberstehen. Bei Albinoni, der auch als fruchtbarer Opernkomponist hervorgetreten ist, zeigt der Lebensübermut und die Ausgelassenheit, die oft mit einer gewissen Leichtfertigkeit im Empfinden verbunden ist, eine durchaus weltzugewandte Haltung, die wir bei Torelli, dem Kirchenmusiker, vergeblich suchen würden. Daß diesem die Musik eine tiefernste Angelegenheit ist, bezeugt die Innerlichkeit, die Kraft und die Größe seiner Tonsprache. Der Generationsunterschied zwischen beiden Meistern steigert noch ihre Wesensgegensätze, wie dies eine Gegenüberstellung namentlich ihrer homophonen Werke veran-

[1] Konzert in einem Sammelwerk M. C. le Cènes Nr. 448. Vgl. Schering, a. a. O., S. 105, Anm. 1.

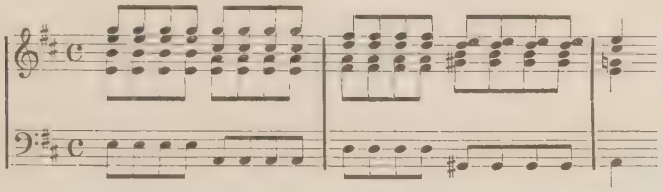
schaulicht. Bei dem älteren Torelli ist die melodische Linie groß, langatmig, im barocken Sinne „gebunden". Selbst wenn sie gelegentlich zu einem Abschluß zu kommen scheint, besitzt sie noch Energien genug, um die gelegentlichen Kadenzen zu überbrücken und sich zu neuen Gebilden zu entwickeln. Dadurch erhält der Torellische Satz eine monumentale Einheitlichkeit, eine Abgeschlossenheit, wie man sie beim jüngeren Albinoni oft vermißt. Bei Albinoni läßt sich die deutliche Bildung von scharf umgrenzten, meist kurzen Gedanken feststellen, so daß der musikalische Verlauf sich aus klaren, wohl auf einander bezogenen, aber an sich selbständigen Gliedern aufbaut. Der Grund für die stilistischen Unterschiede im Schaffen beider Meister liegt, wie bereits angedeutet wurde, hauptsächlich darin, daß Torellis Konzerte vornehmlich für die Kirche, diejenigen Albinonis für einen Kreis Venezianischer Edelleute und weltfreudiger Musikliebhaber bestimmt waren. Gegenüber der konservativen Kunst Torellis erscheint die Tonsprache Albinonis oft wesentlich fortschrittlicher und weist in einem Zug nach abgeschlossenem Periodenbau und leicht faßlicher, beweglicher Melodik bereits Ansätze zu jenem Stilwandel auf, der nach einigen Jahrzehnten der Tonkunst ein neues Gesicht verleihen sollte.

Zunächst herrscht jedoch eine Zeit des stilistischen Nebeneinanders. Altes und neues Gut wird namentlich bei kleineren Meistern unorganisch miteinander verknüpft und wahllos verwendet. Die Ausdrucksweise konnte sich nur allmählich von den Banden der Tradition befreien. Ein eigentümlicher Umstand wirkte hemmend auf diesen Vorgang. Nach Überwindung der Monodie nämlich entstand gegen Ende des Jahrhunderts in Italien ein klassizistisches Streben nach fugierter Schreibweise, die sich nicht nur auf kirchliche Gattungen beschränkte, sondern auch bei weltlichen Kompositionen um sich griff. Das Konzert — gleichgültig ob für kirchliche oder weltliche Zwecke bestimmt — konnte davon nicht unberührt bleiben, und gerade Tartinis frühes Schaffen weist häufig fugierte oder imitatorisch geführte Ritornelle auf, wie dies später dargelegt werden soll. Ähnlich verhält es sich bei Albinoni, dessen oben erwähnte Konzertsammlung Op. 5 zahlreiche kontrapunktische Sätze enthält. Torellis Stellung ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert. Während er die kontrapunktische Schreibweise vornehmlich in der Sonate anwendet, bevorzugt er im Konzert meist homophone feierliche Thematik — eine Unterscheidung, die dem Wesen einer jeden Gattung durchaus zugute kommt.

Sowohl Torelli als auch Albinoni pflegen im Gegensatz zur damaligen viersätzigen Sonate das dreisätzige Konzert in der Satzfolge schnell-langsam-schnell. Nur in seltenen Fällen treten bei ihnen — durch Ein-

schiebung eines schnellen und eines langsamen Satzes vor dem Schlußpresto — fünfsätzige Gebilde auf. Ihre Adagien bringen meist melodisch frei gestaltete nur vom Baß begleitete Violinsoli. Gelegentlich tritt aber die Prinzipalgeige im Mittelsatze nicht solistisch hervor, und in diesem Falle übernehmen die ersten Violinen die melodische Führung. Nicht selten schrumpft der langsame Satz in einige gleichmäßig durchgeführte breite Akkordschläge zusammen. Solche Bildungen treten namentlich bei fünfsätzigen Konzerten an vierter Stelle auf. Ihre Funktion besteht lediglich darin, die schnelle Bewegung der umrahmenden Allegrosätze vorübergehend durch rhythmische und melodische Ruhe zu unterbrechen.

Adagio, III. Konzert — Albinoni op. 5.



Wie großartig die Wirkung solcher ruhigen Akkordschläge sein kann, ist aus entsprechenden Stellen Corellischer Werke bekannt.

Die Schlußsätze knüpfen in formaler Hinsicht an die Anlage der Anfangssätze an, mit denen sie auch das lebhafte Wesen gemeinsam haben.

Es ist für diese früheste Periode des Violinkonzertes charakteristisch, daß die Behandlung des Soloinstruments von Fall zu Fall schwankt; sein Hervortreten unterliegt keinem formalen Schema, vielmehr scheint es vom reinen Zufall abhängig zu sein. Unter solchen Umständen bildet das Solo nicht immer formale Notwendigkeit, es ist meistens nur eine klangliche Manier. Francesco Vatielli hat durch sinnreiche Deutung eines Passus aus Torellis Vorwort zu seinem bereits erwähnten Op. VIII gezeigt, daß ursprünglich nur eine praktische Erwägung Anlaß zum gelegentlichen Hervortreten von Soloinstrumenten aus dem Orchesterkörper gegeben hat.[1] Torellis Anweisungen sind deutlich: „Es ist nötig, daß die Violinen des Concertino allein ohne jegliche Verdoppelung spielen, um größere Konfusion zu vermeiden." Diese Vorschrift Torellis und ihre Begründung gilt für das Concerto grosso und für das Solokonzert. Schon im 17. Jahrhundert sah man sich gezwungen, gelegentlich zu solchen Maßnahmen zu greifen, denn in den damaligen

[1] Franc. Vatielli, La Genesi del Concerto strumentale e G. Torelli, in: Arte Musicale a Bologna, S. 211—215.

Massenaufführungen, die zum größten Teil mit Hilfe von Dilettanten bestritten wurden, war es unmöglich, bei technisch schweren Stellen präzises Zusammenspiel zu erzielen. Man machte deshalb aus der Not eine Tugend und übertrug besonders schwierige Passagen dem besten Geiger des Orchesters. Später dann wurden Soli zu dem Zweck komponiert, daß der Solist seine besonderen Fähigkeiten zeigen konnte. Gleichzeitig übte der reizvolle Kontrast des Klanges zwischen Tutti und Solo seine besondere Wirkung auf die Zuhörer aus. Diesem letzteren Stadium der Entwicklung gehören Albinonis und Torellis Konzerte an. Es ist bereits erwähnt worden, daß Torelli die organische Eingliederung der Solo-Episoden in den formalen Aufbau des Satzes wesentlich besser gelingt als Albinoni. Trotzdem hat sich auch bei ihm die neue Gattung noch nicht zu einem fest umrissenen Typus herausgebildet.

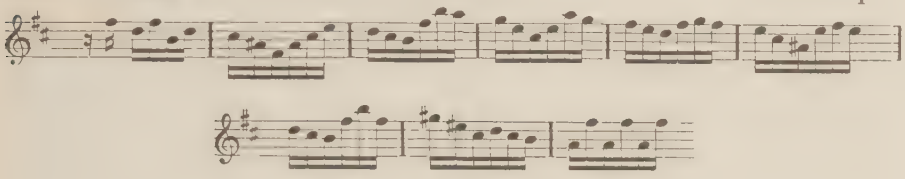
4.

Neben Albinoni wirkte in Venedig sein berühmter Zeitgenosse Antonio Vivaldi. Infolge seiner grundlegenden Errungenschaften auf dem Gebiete des Solokonzerts gilt er mit Recht als Schöpfer der Gattung. Er verstand es, Tutti und Solo scharf voneinander zu trennen, ihnen spezifische Funktionen im formalen Aufbau zu verleihen, ohne jedoch die Einheitlichkeit des Affektes und der Gesamtanlage zu zerstören. So schuf er die klassische Konzertform, die in ihren Grundzügen bis auf den heutigen Tag dieselbe geblieben ist.

Diese neue Ära in der Geschichte des Solokonzerts eröffnete Vivaldis *Estro armonico Op. 3*, eine um 1712 erschienene Sammlung, die acht Concerti grossi und vier Solokonzerte enthält. Die letzteren, auf die wir uns hier beschränken, stellen in jeder Hinsicht einen glücklichen Wurf dar. Sie sind die ersten Schöpfungen, die sich mit unserem Gattungsbegriff des vorklassischen Solokonzerts restlos decken. Dabei bleibt seine neu geschaffene Form eine durchaus lockere. Er versucht sie durch immer neue Wendungen, metrische Verschiebungen und Modifikationen innerlich stets lebendig zu erhalten. Die Tonsprache ist von einer Leidenschaft durchdrungen, die die Konzerte jener Zeit — jene von Corelli vielleicht ausgenommen — kaum kennen. Gerade diese erregte, emphatische, sich oft bis zur Ekstase steigernde Ausdrucksweise ist das wesentlichste Merkmal der Vivaldischen Kunst. Gelegentlich weist sie eine Ausgelassenheit in der Stimmung und eine Keckheit im Ausdruck auf, die auch dem Violinspiel neue Bahnen eröffnet: Mit der Bereicherung des Tonerlebens muß sich notwendig auch die Violintechnik erweitern. Wir besitzen zahlreiche Berichte von Reisenden des

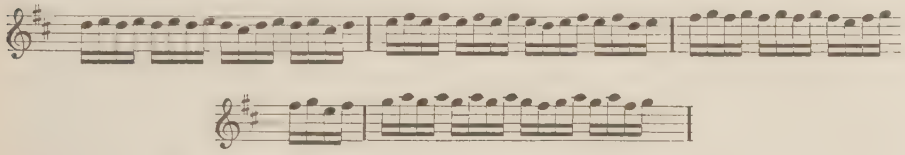
frühen 18. Jahrhunderts, die uns mit den leuchtendsten Farben den verschwenderischen Kraftaufwand und das überquellende Temperament der damaligen Geiger Norditaliens schildern. Diese innere Erregtheit tritt uns in starkem Maße in Vivaldis Estro armonico entgegen. Rhythmisch äußern die häufigen Sechzehntelketten jene von Reisenden beschriebene „Erregtheit" und „Leidenschaft" des damaligen Geigenspiels. Vivaldi macht ausgiebigen Gebrauch von solchen Passagen, sei es in freier melodischer Fortspinnung

Allegro e piano, IX. Konzert, III. Satz, 2. Tutti — Vivaldi op. 3.



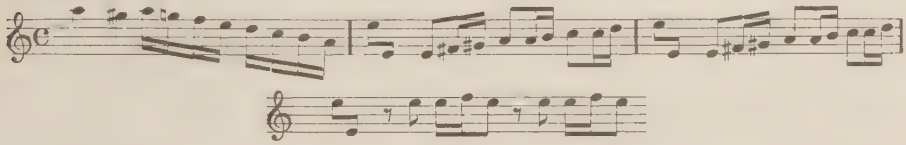
oder noch häufiger in fortlaufenden Sequenzen.

Allegro, I. Konzert, I. Satz, 2. Solo — Vivaldi op. 3.



Lebendiger Wechsel zwischen Achteln und Sechzehnteln namentlich bei der Themenbildung ist eine typische Erscheinung in diesen Konzerten.

Allegro, VIII. Konzert, I. Satz, 1. Tutti — Vivaldi op. 3.



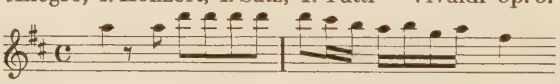
Gelegentlich wird aber in echt barocker Art ein und derselbe Rhythmus das ganze Stück hindurch beibehalten. In langsamen Sätzen kommen gelegentlich punktierte Rhythmen nach französischer Ouvertürenart vor. Häufigere Anwendung findet hier der Sicilianorhythmus, der schon seit der Jahrhundertwende sich großer Beliebtheit erfreute. Im übrigen liegt jedoch das tändelnde, wiegende Element dieser frühen Kunst Vivaldis — namentlich im Allegro — fern. Die Stimmen in ihrer Beziehung zueinander weisen oft rhythmischen Widerstreit auf: Ruhe steht gegen Bewegung, Bewegung steht gegen Ruhe.

Konfliktrhythmen, durch polyphone Faktur bedingt, weist deutlich ausgeprägt das neunte Konzert in D-Dur auf, das dem Bachschen Geist nahesteht und deswegen auch von Bach selbst als Cembalo-Konzert bearbeitet worden ist.[1]

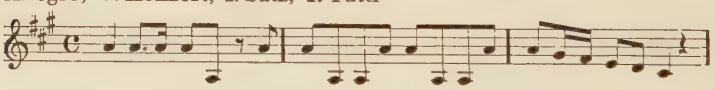
Die lombardische Ausdrucksweise, die, wie Quantz meint, durch Vivaldis dramatische Werke zum ersten Male aus Norditalien in Rom eingeführt wurde, ist in diesen frühen Konzerten noch kaum zu spüren.[2] Im allgemeinen kennt Vivaldi noch kein bunt wechselndes rhythmisches Kleinleben innerhalb der Zählzeit, keine Verästelung der Notenwerte, wie sie etwa um die Mitte des Jahrhunderts die Geigenkomposition allmählich überwuchert. Er schafft in rhythmischer Hinsicht einheitliche, ruhige Gebilde, und er bewahrt auch im leidenschaftlichen Affekt den feierlichen Ton, oft selbst eine Herbheit im Ausdruck, die seiner Musik eine gewisse überpersönliche Note verleiht. Das Zärtliche oder Schmerzliche würde man im Estro armonico vergebens suchen. Die empfindsame Zeit, die den Ausdruck intimer menschlicher Affekte zum Gegenstand der Kunst macht, ist noch nicht angebrochen.

Die Thematik des Estro armonico im Allegro entbehrt jedes kantablen Charakters. Sie ist spezifisch instrumental erfunden. Den pathetisch-elegischen Ton mancher Corellischen Sätze kennt Vivaldi nicht; er bevorzugt kurze, eindrucksvolle, oft bizarre Motive und greift deshalb nicht selten zum Mittel der Tonwiederholung.

Allegro, I. Konzert, I. Satz, 1. Tutti Vivaldi op. 3.

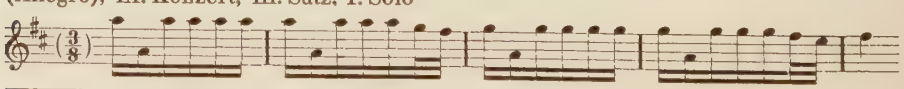


Allegro, V. Konzert, I. Satz, 1. Tutti



Allegro, VI. Konzert, I. Satz, 1. Tutti

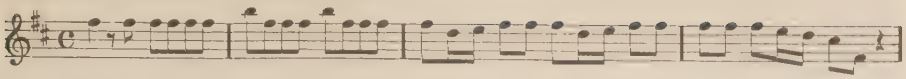
(Allegro), IX. Konzert, III. Satz, 1. Solo



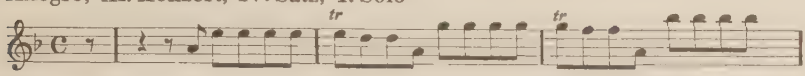
[1] J. S. Bach hat aus Vivaldis „Estro armonico" (Roger, Amsterdam) die Konzerte Nr. 3, 9 und 12 als Cembalo-Konzerte, Nr. 8 und 11 als Orgelkonzerte und Nr. 12 (von h-moll nach a-moll transponiert) als Konzert für vier Cembali und Orchester bearbeitet.

[2] „Lebenslauf" in: Marpurg, Historisch-kritische Beiträge, Bd. I, St. III, S. 223.

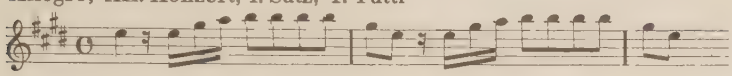
Allegro, X. Konzert, I. Satz, 1. Tutti



Allegro, XI. Konzert, IV. Satz, 1. Solo

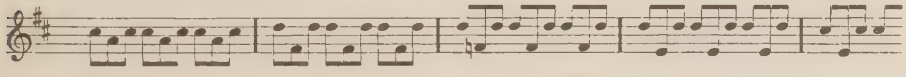


Allegro, XII. Konzert, I. Satz, 1. Tutti



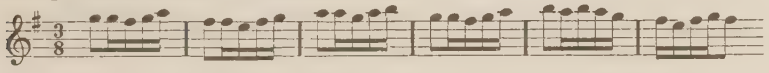
Vivaldi baut die melodische Linie überwiegend auf kleine Intervalle auf, die oft skalenmäßig steigen und fallen. Bei dramatischen Unisoni bevorzugt er größere Sprünge, wie sie in der damaligen Oper schon üblich waren. Größere Intervallsprünge wendet er auch in seinen echt barocken Schlüssen an, um die Einmaligkeit der Kadenz zu betonen. Aus klanglichen Gründen wird jene aus zerlegten Dreiklängen bestehende „akkordische Melodik" vorzüglich in seinen Soli angewandt. Diese Technik führt gelegentlich zu latent polyphonen Bildungen, die leicht auszuführen und dabei von besonderer Klangwirkung sind.

Allegro, I. Konzert, III. Satz — Vivaldi op. 3

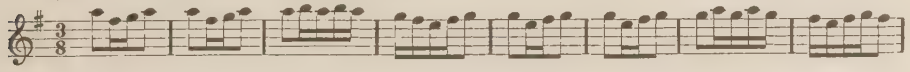


Während in den ersten Sätzen zündende, leidenschaftliche Thematik überwiegt, sind die Schlußsätze oft in frischem, humorvollem, ja nicht selten übermütigem Ton gehalten. Lebhafte Tanzrhythmen erhöhen solche Wirkungen.

Allegro, IV. Konzert, III. Satz, 1. Tutti — Vivaldi op. 3.



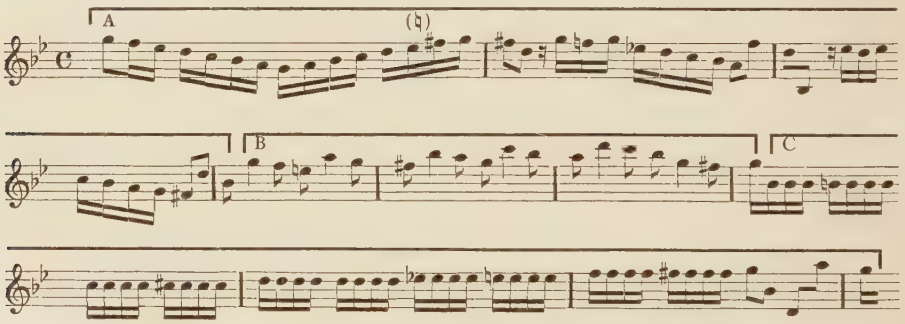
Allegro, IX. Konzert, III. Satz, 1. Tutti — Vivaldi op. 3.



Die langsamen Sätze, in ihrem erhabenen Pathos, bewegen sich ganz in Corellischem Geist. Sie bilden durch ihre ruhige, breite Melodik einen scharfen Gegensatz zu den lebhaften Ecksätzen. Um den richtigen Eindruck eines Vivaldischen Mittelsatzes zu bekommen, muß man sich die damals üblichen improvisierten Verzierungen dazu denken, durch die solche Melodik erst wahrhaft aufblühte.

Für die Entwicklung des Konzertes waren neben den neuen, phantasievollen Wendungen der Tonsprache Vivaldis auch seine Errungenschaften in Bezug auf den formalen Aufbau des Satzes von grundlegender Bedeutung. Das Solo, das bis jetzt mühselig seine Selbständigkeit erkämpfen mußte, wird bei Vivaldi von den Fesseln des Orchesters befreit. Die Einteilung des Allegrosatzes in fünf Tutti und vier Soli wird bei ihm Prinzip. Dadurch erreicht er eine starke formale Konzentration. In welcher Weise spielt sich nun der musikalische Verlauf innerhalb dieses äußeren Rahmens ab? Feststehende Schemata würde man darin kaum finden. Die Phantasie Vivaldis ist zu reich, seine Klang- und Spielfreudigkeit zu groß, als daß sie in ein Schema hineingezwungen werden könnten. Er bedient sich einer Leitidee, eines zugrundeliegenden Planes, von dem die Fülle der Erscheinungen ausgeht. So weisen die Anfangsritornelle Vivaldis trotz ihrer Mannigfaltigkeit eine deutliche dreiteilige Gliederung auf. Nach einem meist wuchtigen Eingang des Vordersatzes folgt der Mittelteil, meist in der Dominante, der ein aus dem Vordersatz entnommenes oder neu erfundenes Motiv sequenzartig fortführt. Der Nachsatz übernimmt die Rückkehr zur Tonika und beschließt als Epilog das Ganze.

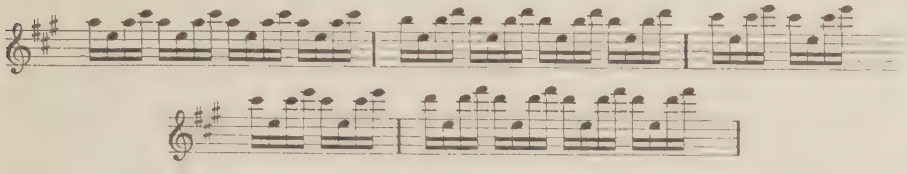
Allegro, II. Konzert, II. Satz, 1. Tutti — Vivaldi op. 3.



Vivaldi erkannte, welche formale Kraft ein derartig abgeschlossenes Gebilde besitzt. Es hängt aber von der Phantasie des Meisters ab, dem starren Schema immer neu pulsierendes Leben zu verleihen und gerade darin zeigt sich Vivaldis Meisterschaft. Durch Einschieben von Zwischengliedern, durch Verlängerung oder Abkürzung der Teile, durch sinnreiche Wiederholungen variiert er nach Bedarf seine Ritornelle, sodaß jedesmal neue, frische Gebilde entstehen. Diese zeichnen sich durch knappste Formulierung, reißende Rhythmik und Prägnanz des Ausdrucks aus. Im Gegensatz dazu trägt das jetzt einsetzende Solo breit erzählenden Charakter. Es knüpft selten an die Thematik des voran-

gehenden Tutti an. Meistens entfaltet es geigenmäßiges figuratives Passagenspiel.

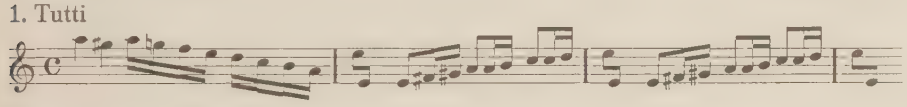
Allegro, V. Konzert, I. Satz, 1. Solo — Vivaldi op. 3.



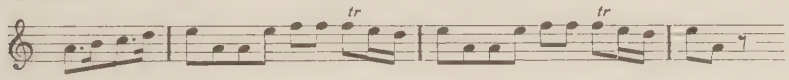
Während das Tutti in seiner Eigenart thematischer Schwerpunkt des Satzes bleibt, übernimmt das Solo unter Entfaltung der klanglichen Elemente die Funktion einer Überleitung von Tutti zu Tutti.[1] Die Sologruppe zeichnet sich daher, sowohl in tonaler als auch in melodischer Hinsicht, durch gewisse Labilität aus und trägt in der Regel improvisatorischen Charakter. Gelegentlich knüpft sie jedoch an die Thematik des Ritornells an, die sie entweder in völliger Übereinstimmung oder leicht umgestaltet wiederholt.[2] Zuweilen führt das Solo auch ein neues Gegenthema ein.

Allegro, IIIV. Konzert, I. Satz — Vivaldi op. 3.

1. Tutti



1. Solo



Das Wechselverhältnis von Tutti und Solo wird im ganzen Satze beibehalten. Trotz des zugrundeliegenden einheitlichen Aufbaus sind die Gestaltungsmöglichkeiten der einzelnen Gruppen fast unbegrenzt. So schafft Vivaldi jedem Konzertsatz sein individuelles Gepräge. Um den Verlauf eines solchen Satzes in seinen Grundzügen zu veranschaulichen, sei an dieser Stelle das formale Gerippe des Allegro des II. Konzerts in g-moll aus Op. 3 schematisch dargestellt.

	1.Tutti	1. Solo	2.Tutti	2. Solo	3.Tutti	3. Solo	4.Tutti	4. Solo	5.Tutti
Motivisches Material	A B C	Überl.	B C	Überl. + A	A B C	Überl.	B	A B′ B′	Kadenz
Modulation	T	T	T	°D	°D	°D	T	T	T
	A			B			A′		

[1] Vgl. Schering, a. a. O., S. 88.

[2] Vgl. VI. Konzert, I. Satz, 1. Solo (Eulenburg, Kl. Part.).

Bemerkenswert ist hier die Dreiteiligkeit der Gesamtanlage. Hervorgehoben wird sie durch die Modulationsordnung: T—^{0}D—T. Wir haben es hier mit der denkbar einfachsten harmonischen Folge zu tun. In anderen Konzerten sind die üblichen Folgen in Dur: T.D. $\left\{\begin{matrix}\text{Tp.}\\\text{Dp.}\end{matrix}\right\}$ T., die üblichen Folgen in Moll: T.Tp.Dp.D.T. Das Wichtige an der Gesamtanlage des Vivaldischen Konzertsatzes ist der Umstand, daß nach einem ausgeprägten Mittelteil die gelegentliche Wiederholung des Anfangs in der Grundtonart eine Art „Reprise" darstellt. Hier liegen die ersten Ansätze zum späteren klassischen Sonatensatz, der in der Dreiteiligkeit des Konzerts, der Sinfonia und der da-capo-Arie vorbereitet wird.

Vivaldis Op. 3 wurde hier ziemlich ausführlich besprochen, weil dieses Werk das Wesen der Vivaldischen Kunst in einer besonders charakteristischen Weise offenbart. Es bildet nicht nur den Ausgangspunkt, sondern auch die Grundlage seines Schaffens auf dem Gebiete des Konzerts. Namentlich in formaler Hinsicht bringen seine späteren Werke — verglichen mit dem Estro armonico — nur wenige Neuerungen. Zahl und Charakter von Tutti und Solo bleiben dieselben. Nur die Orchesterzusammensetzung verändert sich, sie kristallisiert sich, durch Weglassung der im Op. 3 oft angewandten zweiten Bratsche, auf das klassisch gewordene Quadro, bestehend aus zwei Violinen, Bratsche und Cello.[1] Die Tonsprache, die Gestaltung der Melodik, der Ausbau der Violintechnik schlagen beim späteren Vivaldi, der allgemeinen Zeitentwicklung entsprechend, neue Wege ein.

Um das Jahr 1715 kam Vivaldis Op. 4, eine wiederum aus XII Konzerten bestehende Sammlung, heraus.[2] Sie trägt den Namen *Stravaganza,* wahrscheinlich wegen der darin vorkommenden bizarren Thematik und der häufigen Anwendung rascher Passagen. Eine spätere Zeit, die vom Standpunkt ihrer eigenen musikalischen Ideale aus an dieses Werk heranging, lehnte es ab. So schreibt Burney (um 1770), daß diese Konzerte „bei Spielern, deren Verdienst nur der schnelle Vortrag sei, den Vorrang erhielten".[3] So betont Ginguené (1791), vielleicht von Burneys Urteil beeinflußt, daß sie „das Entzücken aller derjenigen

---

[1] Eine Reihe Vivaldischer Konzerte, die sich handschriftlich in der Landesbibliothek zu Dresden befindet, weist neben Streichinstrumenten auch Blasinstrumente im Orchester auf. Diese Werke sind vermutlich auf Anregung Pisendels, eines Schülers Vivaldis und späteren Dresdener Hofkapellmeisters, für den Hof in Dresden komponiert und dem deutschen Geschmack angepaßt worden. In Italien erfreute sich der Gebrauch von Bläsern im Orchester keiner Beliebtheit.

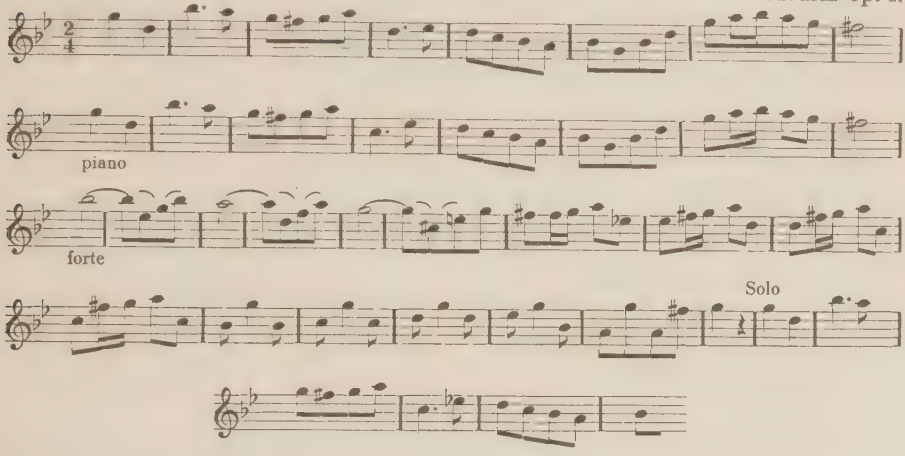
[2] Amsterdam, bei Estienne Roger, Nr. 399/400.

[3] „General History of Music", Bd. III, S. 561.

erregten, die eine ungeheure Anzahl schnell gespielter Noten der Schönheit von Tönen vorzogen".[1] Diese Urteile erscheinen uns heute schon deswegen einseitig, weil Vivaldis Stravaganza mit dem Estro armonico musikalisch eng verbunden ist. Es waltet auch in diesem Werke jener hohe Geist, der einen Bach dazu bewogen hat, aus dieser Sammlung zwei Konzerte — das erste und sechste — für Cembalo zu bearbeiten.

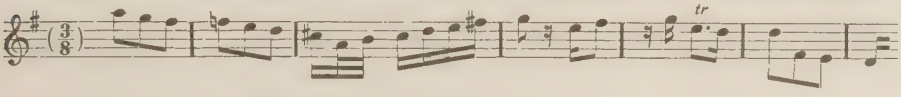
Das sechste Konzert in g-moll ist bemerkenswert wegen seiner neuartigen Thematik.

Allegro, VI. Konzert, I. Satz, 1. Tutti — Vivaldi op. 4.



Zum ersten Male bringt Vivaldi hier im Allegro echt cantable Melodik und ersetzt damit Leidenschaftlichkeit durch elegisches Pathos. Die Art der Melodiebildung im Mittelteil des Ritornells (T. 17—22) — Verbindung bewegter Auftakte mit melodischer Ruhe des betonten Taktteils — deutet auf eine wichtige stilistische Errungenschaft der anbrechenden neuen Zeit.[2] Auch eine gewisse Sucht nach auffallender, kecker Rhythmik weist auf das Eindringen neuer Stilelemente hin, die allmählich die Auflösung der alten Schreibweise bewirken.

Allegro assai, III. Konzert, III. Satz, 1. Tutti, Takt 11 ff. — Vivaldi op. 4.

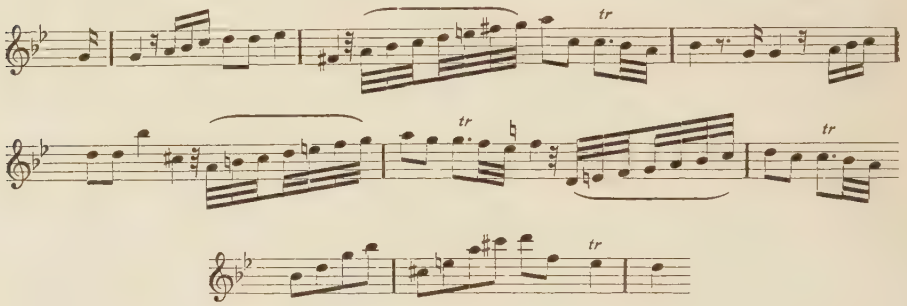


Unaufhaltsam vollzog sich von diesem Zeitpunkt an die Wandlung im Kunstempfinden. Die zwischen 1717 und 1719 erschienenen zwei

[1] Framery et Ginguené, Encyclopédie méthodique (Musique), Bd. I, S. 300.
[2] Vgl. W. Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, S. 47 f.

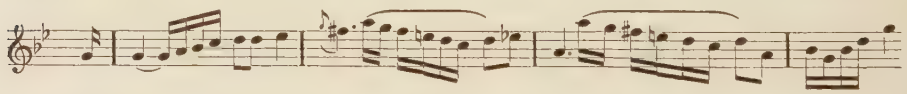
Vivaldischen Sammlungen, Op. 6 und Op. 7 — erstere sechs, letztere zwölf Solokonzerte enthaltend —, sind bereits von den neuen Stilelementen durchdrungen.[1] Ein Meisterwerk ist gleich das I. Konzert in g-moll aus Op. 6. Die Thematik des ersten Satzes weist rhythmisch und melodisch eine bis jetzt im Konzert unbekannte Lockerung auf. Jede schematische Konstruktion ist verschwunden, die zur Manier gewordenen Tonrepititionen bleiben aus. Die musikalischen Gedanken gliedern sich in weichen Übergängen aneinander, Triller steigern die klanglichen Wirkungen, unerwartete Pausen erzeugen plötzliche Spannungen, der Ausdruck wird unmittelbar. Ungeheuere Lebendigkeit verleiht Vivaldi der melodischen Linie durch die effektvollen, aus der venezianischen Oper stammenden Violinschleifer.

Allegro, I. Konzert, I. Satz, 1. Tutti — Vivaldi op. 6.



Im Gegensatz zu diesem großartigen Anfang setzt das darauf folgende Solo mit sanften, klagenden Tönen ein.

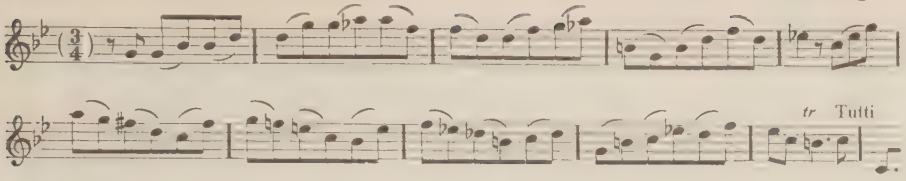
Allegro, I. Konzert, I. Satz, 1. Solo — Vivaldi op. 6.



Trotz motivischer Anknüpfung an den Anfang wird hier die heroische Stimmung ins Elegische umgebogen. Das Solo bleibt nicht mehr einfache „Überleitung", es begnügt sich nicht mit den Arpeggien und der „akkordischen" Melodik von früher, es erhält zum ersten Male durch freie Tonbildung einen subjektiven Charakter. Die lyrische Färbung einer Melodie wie diese:

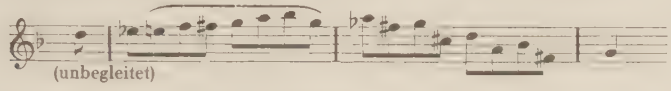
[1] Beide Drucke in Amsterdam bei le Cène erschienen, Op. 6 unter Verlagsnummer 452, Op. 7 unter Nr. 470/471.

Allegro, I. Konzert, III. Satz, 2. Solo Vivaldi op. 6.



oder etwa folgende chromatische Linie, die die Sologeige ohne jede Begleitung vorträgt,

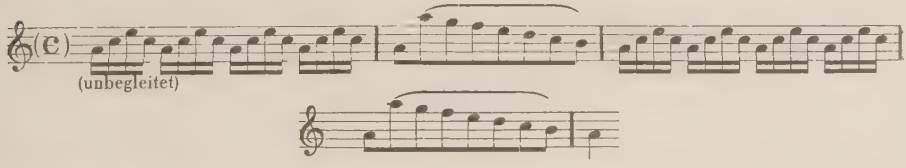
Allegro, III. Konzert, I. Satz, Solo Vivaldi op. 7.



wäre in einem früheren Satz Vivaldis undenkbar. Auch lebendiger Wechsel im Rhythmus deutet auf die anbrechende neue Zeit hin. Das „majestätisch Schreitende" früherer Zeiten wird durch differenzierte rhythmische Beweglichkeit ersetzt. Das häufige Auftreten von Synkopen in verschiedenen Gestalten und Kombinationen mit ihrem Zug ins Fröhliche und Anmutige zeigt neue Ausdrucksmöglichkeiten. Gerade diese Verbindung der rhythmischen Lockerung mit dem Tänzerisch-Graziösen ist das prägnanteste Merkmal des sogenannten Geschmacks alla lombarda, der um diese Zeit sämtliche Gattungen allmählich durchdringt.

Neben den neuen stilistischen Errungenschaften bleiben freilich auch alte Elemente bestehen. Denn eine Wandlung vollzieht sich nur langsam, sie ist keine plötzliche Zerstörung, sondern eine allmähliche Umformung alter Werte. Betrachtet man Vivaldis Op. 6 und 7 unter diesem Gesichtspunkt, so erkennt man, daß die meisten Konzerte dieser Sammlungen in dem kritischen Stadium dieser Entwicklung stehen. Eine Stelle wie die folgende

Allegro, II. Konzert, I. Satz, Solo Vivaldi op. 7.



zeigt, daß Altes und Neues heterogen aneinander gereiht wird. Das Unterbrechen der alten Arpeggientechnik durch kurze, unmotivierte, melodische Gänge ist hier nur ein Verlegenheitsgriff, der für die späteren

Werke Vivaldis symptomatisch wird. Auch in formaler Hinsicht tritt gelegentlich eine Unsicherheit auf, die angesichts der klassischen Vollendung früherer Werke aus dem Estro armonico uns fast unerklärlich erscheint. Das Anfangsritornell gibt seine strenge Dreiteiligkeit auf, es wird weitschweifig und verliert dadurch an Kraft und Prägnanz. Die Dimensionen des Satzes werden erweitert, Tutti und Soli werden zahlreicher, die Einführung neuer Themen ergibt sich daher aus formaler Notwendigkeit. Parallel zu diesen Erscheinungen steigert sich auch die Vorliebe für technische Virtuosität, ja häufig wird Virtuosität zum Selbstzweck. Innere und äußere Unruhe stören das Gleichgewicht des Satzes. Es ist eine Zeit der Auflösung alter Werte, eine Zeit des Suchens nach neuem Ausdruck, wie sie jeder großen Neuschöpfung vorausgeht. Bei Vivaldi finden wir zum erstenmal neue Ströme entfesselt. Er leistet eine Pionierarbeit, deren Früchte eine spätere Epoche ernten wird.

Mit dem Op. 7 beschließt Vivaldi einen Abschnitt seines Konzertschaffens. Sein Op. 8, um 1725, also nach einer Zeitspanne von etwa sechs Jahren erschienen, zeigt Vivaldi als Vertreter der Programmmusik.[1] In der Zwischenzeit hat sich allem Anschein nach Vivaldi mit Eifer der dramatischen Komposition zugewandt. Von 1713 ab finden wir ihn auf diesem Betätigungsfeld. Seit 1718 leitet er zahlreiche Aufführungen eigener Opern in verschiedenen Städten Italiens und des Auslandes. Nach einem dreijährigen Aufenthalt in Mantua (1720 bis 1723) im Dienste des Prinzen Philipp von Hessen treffen wir ihn 1723 und 1724 in Rom, wo seine Opern große Erfolge ernten.[2] Der Stil wird als modern empfunden. Der von ihm eingeführte „lombardische Geschmack" wird vom römischen Publikum begeistert aufgenommen.[3]

5.

Nach einer allgemein bekannten Überlieferung soll Francesco Veracinis kühnes und neuartiges Geigenspiel während einer Festlichkeit in

---

[1] Die Behandlung dieses Werkes geschieht in späterem Zusammenhang.

[2] Neueste biographische Forschungen über Vivaldi vgl. Marc Pincherle, Antonio Vivaldi, in: Rassegna Musicale, Jg. II, 1929, Heft 11, 12.

[3] Quantz schreibt darüber: „... und kamen (1724) in Rom an... Das Neueste was mir zu Ohren kam, war der mir noch ganz unbekannte sogenannte lombardische Geschmack, welchen kurz vorher Vivaldi durch eine seiner Opern in Rom eingeführt und die Einwohner dergestalt dadurch eingenommen hatte, daß sie fast nichts hören möchten, was diesem Geschmack nicht ähnlich war." (Vgl. „Selbstbiographie" in: F. W. Marpurg, Historisch-kritische Beiträge ... Bd. I, St. III, S. 223.)

Venedig zu Ehren des königlichen Kurprinzen Friedrich August III. von Sachsen den jungen Tartini derart in Erstaunen versetzt haben, daß er sich gleich darauf nach Ancona zurückzog, um durch eifrige, ernste Studien eine gleiche Fertigkeit im Violinspiel zu erlangen. Was an dieser Erzählung wahr und was Erfindung ist, läßt sich nicht nachprüfen. Auf jeden Fall kann sich diese Erzählung nicht auf das Jahr 1714 beziehen, wie häufig angenommen wird, da nach authentischen Berichten Veracini vom 23. Januar 1714 bis 24. Dezember 1714 bei dem Zwischenaktspiel der italienischen Oper in London als Solist mitgewirkt hat.[1] Die Begegnung der beiden Künstler Veracini und Tartini ist vielmehr erst 1716 anzusetzen. 1716 hält sich der sächsische Kurprinz in der Dogenstadt auf und verpflichtet Veracini als Kammervirtuosen nach Dresden.[2] Daß Veracini schon damals ein hervorragender Künstler war, bezeugen seine Sonaten, die er 1716 dem König Friedrich August II. von Sachsen gewidmet hat. In diesem Erstlingswerk tritt Veracini sofort als reife und phantasievolle Künstlerpersönlichkeit auf. Er zeigt sich als Neuerer. Auf dem Gebiet der Sonate sollte er auch später sein Wertvollstes leisten.

Verhältnismäßig gering ist dagegen sein Anteil an der Entwicklung des Konzerts. Zwei um das Jahr 1717 veröffentlichte Konzerte bedeuten für die Entwicklung der Gattung nicht nur keine Bereicherung, sondern durchaus einen Rückschritt. Die Errungenschaften Vivaldis verschwinden wieder. Tutti und Solo verlieren ihren spezifischen Charakter, ihre Grenzen werden wieder formal und inhaltlich verwischt. Bei der großen Bedeutung Veracinis als Sonatenkomponist ist sein Versagen auf dem Gebiet des Konzertes überraschend. Daß er dem Konzerttypus von Vivaldi keinen neuen entgegenstellen wollte, geht daraus hervor, daß seine Versuche in ein früheres Stadium der Entwicklung, das längst überwunden war, zurückfallen. Veracini ist unsicher in der Behandlung der Form: er tastet und sucht und zahlt damit seinen Tribut an die allgemeine Unsicherheit seiner Zeit der Umwälzungen.

Das uns hier zur Verfügung stehende Material ist so gering, daß wir uns kein abschließendes Urteil über das Konzertschaffen Veracinis bilden können. Mit Sicherheit darf man aber auch nach dem Wenigen annehmen, daß für Veracini das Konzert nicht von der zentralen Bedeutung war, die es für das Schaffen Vivaldis und Tartinis hatte.

*

[1] Vgl. Grove, Dictionary of Music and Musicians, Artikel „Veracini".

[2] Vgl. M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden, Bd. II, S. 111.

Wir haben bis jetzt an Hand einiger Spitzenleistungen bedeutender Meister die allmähliche Entwicklung des Konzertes verfolgt. Ehe wir zu Tartini selbst übergehen, müssen wir uns noch kurz mit dem Schaffen des Bolognesen Giuseppe Matteo Alberti befassen. In seinen 1713 in Bologna gedruckten *Concerti per Chiesa e per Camera... Op. 1* nennt er sich „sonatore di Violino nella Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna et accademico filarmonico".[1] Das Werk ist auch in Amsterdam bei Le Cène und später nochmals in London bei Walsh erschienen. Dem äußeren Erfolg dieses Werkes nach muß Alberti ein angesehener Komponist gewesen sein. Die Vollendung der Form und die Ausbildung des Solo stellen seine Konzerte ebenbürtig an die Seite des ungefähr gleichzeitig erschienenen Op. 3 von Vivaldi. Auch Alberti verleiht dem Tutti Prägnanz und Geschlossenheit. Sein Solo besteht noch meistens aus der üblichen akkordischen Figuration. Oft aber treten im Solo auch rein melodisch empfundene Gedanken auf, wie sie Vivaldi erst in seinem Op. 6 anwendet. Auf die anbrechende neue Zeit deuten auch die zahlreichen dynamischen Kontraste, Echowirkungen, sowie die gelegentliche Anwendung des sogenannten „lombardischen" Gefühlsausdrucks hin.

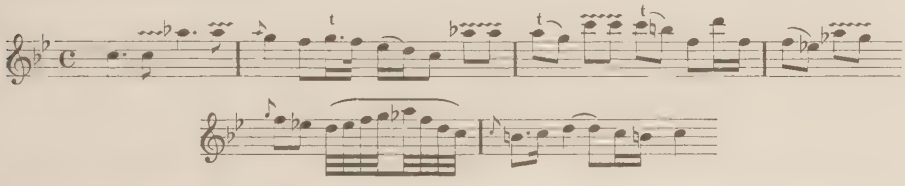
In großformaler Hinsicht steht Albertis Konzertschaffen keineswegs hinter demjenigen Vivaldis an Vollendung zurück. Dreiteilige Anlage, der späteren Exposition, Durchführung und Reprise entsprechend, ist deutlich erkennbar. Im Mittelteil des Allegrosatzes im ersten Konzert, beispielsweise, wird zwar kein motivisches Material im Sinne der späteren klassischen Durchführung verarbeitet, das musikalische Geschehen weist jedoch hier wie dort dieselbe innere und äußere Bewegtheit auf. Tutti und Solo folgen unvermittelt aufeinander, oder sind gelegentlich miteinander in der Weise verflochten, daß die Solovioline die Töne der I. Ripiengeige durch virtuoses Figurenwerk umspielt. Unvermittelte Ablösung stark bewegter arpeggierter Figuren durch cantable Melodik erhöht noch die Spannung. Die darauffolgende verkürzte Reprise des Anfangs versetzt den Hörer zum Anfangspunkt des Stückes zurück, wodurch die im Mittelteil erzeugten Gegensätze ihre Lösung finden.

So ist für Albertis Konzerte der vollentwickelte Formbau charakteristisch. Ähnlich hervorragend sind seine Sonaten für Violine und Baß Op. 2, aus dem Jahre 1721, in melodischer Hinsicht als Dokument der erstaunlich schnellen Entwicklung zum neuen Stil hin. Statt der emphatischen Barocksprache tritt hier eine cantable und subjektiv ge-

[1] Dieser Druck enthält 5 Solokonzerte und 5 Sinfonien. Vgl. Schering, a.a.O., S. 96—98.

färbte Ausdrucksweise auf. Thematisch werden kurz abgegrenzte, klar umrissene Gebilde bevorzugt. Nicht nur das äußere Bild, auch der instrumentale Klang wird jetzt ein ganz anderer. Dieser wird mit allen musikalischen Mitteln und Errungenschaften der Violintechnik bereichert: Triller, Seufzer und sonstige Verzierungen, Ausdruckspausen, Phrasierungsbögen, selbst Vibratobezeichnungen werden mit besonderer Sorgfalt dem Notenbilde beigefügt. Im Gegensatz zum leidenschaftlichen Affekt Vivaldis kommt es hier auf einen expressiven Vortrag an. Es ist eine Welt zärtlicher Empfindungen, die nunmehr Quelle und Gegenstand des musikalischen Empfindens werden. Namentlich die langsamen Sätze sind jetzt ausgesprochene Träger dieses neuen Klangideals. Im ganzen Schaffen Vivaldis findet sich keine annähernd ähnliche melodische Wendung, wie etwa folgende aus der VIII. Sonate Albertis:

Grave, Sonate VIII (1721) G. M. Alberti op. 2.



Affekt und Stimmung dieser Melodie haben das klangliche Moment gegenüber Vivaldi in ein völlig neues Licht gerückt. Dieser Wandel entspricht ästhetischen Voraussetzungen, die von denjenigen der älteren Generation grundverschieden sind.

Mit der Betrachtung der Albertischen Sonaten Op. 2 sind wir an der Schwelle der Tartinischen Zeit angelangt.

II. Tartinis frühe Schaffensperiode (um 1721—35): Entfaltung des klanglichen Elements.

1.

Bald nachdem sich das Solokonzert zu einer unabhängigen Gattung entwickelt hatte, fand es bei feierlichen Gelegenheiten des damaligen Gesellschaftslebens: bei Ratswahlen, Einweihungen, Namensfesten hoher Persönlichkeiten und bei der fürstlichen Tafel ständige Pflege. Dadurch, daß es stilistisch weder an die strenge Haltung der Sonate noch an den leichten Charakter der Suite gebunden war, namentlich aber dank seiner klangvollen, feierlichen Beschaffenheit war seine schnelle Verbreitung auf allen Pflegestätten der Musik außerordentlich begünstigt. Schon seit Anfang des 17. Jahrhunderts spielte das Konzertieren in der Kammer und den Akademien Italiens eine wesentliche Rolle;[1] aber auch in der katholischen Kirche fand jetzt, nachdem durch die Einführung des Solospiels im Gottesdienst eine rituelle Frage im Prinzip geregelt war, das Solokonzert im Offertorium einen festen Platz. So gehörte in S. Marco in Venedig der Vortrag eines Violinsolos beim Hochamt seit 1692 zum regelmäßigen Verlauf des Gottesdienstes. Auch zwischen den beiden Teilen von Oratorien pflegte man Konzerte vorzutragen.[2] Schließlich zog auch die allmächtige Oper das Konzert in ihr Bereich. Neben den Intermedien, jenen scherzhaften musikalischen Zwischenaktunterhaltungen, war der Brauch aufgekommen, gelegentlich auch Violinkonzerte von einem bewährten Solisten vortragen zu lassen. Die Verbreitung und Einbürgerung dieser Praxis in der Oper wurde durch das Vorhandensein des Orchesters begünstigt, das sowohl für die Bühne als auch für die Instrumentaleinlagen nach Belieben herangezogen werden konnte. Damit wurde neben den Bühnenhelden auch der Violinvirtuose Liebling des Publikums. Francesco Veracini, der fast das ganze Jahr 1714 an der italienischen Oper in London als Soloviolinist tätig war, entzückte mit seiner Zwischenaktmusik seine Zuhörer.[3] Auch der Dresdener Konzertmeister Pisendel erntete im Jahre 1716 mit dem Vortrag eines Vivaldischen Konzertes

---

[1] Vgl. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, S. 6.
[2] Vgl. Schering, a. a. O., S. 28.
[3] Vgl. Grove, Dictionary of Music, Artikel „Veracini".

während der Pause einer Opernvorstellung in Venedig die Anerkennung des sächsischen Kurprinzen, der bei der Aufführung anwesend war.[1]

Die Eroberung verschiedenartiger Wirkungsstätten bot dem Konzert Gelegenheit, sich frei zu entfalten, ein Umstand, der für seine weitere Entwicklung von geradezu schicksalhafter Bedeutung wurde. Denn die eroberten Gebiete übten eine Rückwirkung auf das Konzert aus. Diesen Vorgang haben wir uns jedoch nicht als einen unbewußten Assimilationsprozeß vorzustellen. Die innere und äußere Haltung der Werke wurde durch die Forderung bestimmt, daß der schaffende Musiker Zweckmusik zu komponieren hatte. So wechselt die formale und klangliche Beschaffenheit des Konzertes mit seiner Bestimmung. Mit fortschreitender Entwicklung vollzog sich jedoch eine gewisse stilistische Vereinheitlichung: die verschiedenen Elemente, die im Laufe der Zeit Eingang fanden, wurden unentbehrlicher Stoff und Bestand der Gattung. Um das Jahr 1725 hatte sich dieser Vorgang bereits vollzogen. Er wurde begünstigt durch die allmähliche Verweltlichung der Kirchenkomposition, durch das Übertragen dramatischer Elemente in die Kirchenmusik und durch die fortschreitende Annäherung von vokalem und instrumentalem Stil.

Diese Konstellation der Ereignisse beschleunigte den Umformungsprozeß der bereits eingetretenen Übergangszeit. Die allmähliche Auflösung der alten Kunstanschauungen ist das deutliche Zeichen des Ringens um ein neues Ideal. Im folgenden soll an Hand der Tartinischen Werke die Entwicklung vom Alten zum Neuen weiter verfolgt und festgestellt werden, was nach der Auflösung des Alten unterging und was zu neuem Leben emporstieg.

2.

Wann die frühesten uns bekannten Konzerte Tartinis entstanden sind, können wir nicht genau feststellen. Die bei Michel Charles Le Cène um das Jahr 1728 im Druck erschienenen sechs Konzerte gehören stilistisch den ältesten erhaltenen Schöpfungen des Meisters an. Der Amsterdamer Verleger hatte sie nach Burneys Mitteilung von verschiedenen Personen gesammelt, die Abschriften von Tartini selbst erhalten hatten.[2] Dies bestätigt ein Vermerk auf dem Titelblatt.[3]

[1] J. A. Hiller, Nachrichten 1767, St. 37, S. 285.

[2] Burney, General History of Music, Bd. III, S. 464.

[3] Genauer Titel des Druckes: Sei Concerti a cinque e sei stromenti a Violino principale, Violino Primo di Ripieno, Violino secondo, alto Viola, Organo e Violoncello, del Signor G. Tartini di Padoua. Opera prima, libro primo, Raccolti

Da die Konzerte aus verschiedenen Quellen gesammelt wurden, ist anzunehmen, daß sie nicht unmittelbar vor ihrer Drucklegung entstan-

da me. Amsterdam. Michel Charles Le Cène. No. 536. (Es sind dies die Konzerte: Them. Verz. Nr. 85, 55, 60, 15, 58 und 89).

Le Cène, ein bedeutender Amsterdamer Musikverleger (geb. um 1690, gest. 1741), führte zeitweise mit seinem Schwiegervater Etienne Roger gemeinsam den Verlag und wurde nach dessen Tode sein Erbe und Nachfolger. Die von Roger und später von Le Cène herausgegebenen Verlagskataloge geben uns durch fortlaufende Numerierung der Publikationen, die fast durchweg undatiert sind, Aufschluß über das Erscheinungsjahr. Der früheste Katalog vom Jahre 1716 schließt mit der Verlagsnummer 410. Ein anderer, betitelt „Catalogue des livres de musique imprimés à Amsterdam chez Etienne Roger & continués par Michel Charles Le Cène" (Bibl. Bruss. mus. 5191), ist zwar undatiert, aus einer geschäftlichen Mitteilung jedoch (auf Seite 8) geht hervor, daß er aus dem Ende des Jahres 1725 stammt. Er schließt mit der Nummer 524. Ein dritter Katalog vom Jahre 1737 (im Liceo Musicale in Bologna) trägt die Zahl 587 als höchste Verlagsnummer.

An Hand dieser Kataloge und mit Hilfe anderer Quellen war es möglich, das Erscheinungsjahr einiger wichtiger Werke mit gewisser Wahrscheinlichkeit festzustellen. Die mit * bezeichneten Daten folgender Tabelle sind durch Quellen bestätigt, die übrigen angegebenen Jahreszahlen konnten schätzungsweise festgesetzt werden. Die Zahl der jährlich fertiggestellten Drucke schwankt je nach dem Umfange der einzelnen Werke beträchtlich. Schwankungen im Geschäftsgang und Krankheit des Verlegers (aus Tartinis Briefen ersichtlich) mögen gewisse Unregelmäßigkeiten in der Publikationsfolge erklären.

Verl.-Nr. 410		erschienen	1716*
„ „	432/33	Sammelw. Konz. v. Valentini, Vivaldi, Albinoni, Veracini, Marcello	—
„ „	448	Sammelw. Konz. v. Veracini, Vivaldi, Alberti, Salvini, Torelli	1717
„ „	452	Vivaldi, Ant. Concerti a 5 op. 6	1717
„ „	456	Somis, G. B. Sonate a Viol. solo e B.C.	—
„ „	459	Geminiani, Fr. Sonate a Viol. solo e B.C.	—
„ „	470/71	Vivaldi, Ant. Concerti a 5 op. 7	1719
„ „	476	Abaco, Evar. Fel. dall': Concerti a 7	—
„ „	482	Fux, Jos. „Elisa"	1720
„ „	488/89	Veracini, Fr. Mar. XII Sonate a Viol. solo e B.C. op. 1 I/II	1721
„ „	490	Händel, G. F. Suites des Pièces pour le Clavecin	1721
„ „	491/92	Locatelli, P. XII Concerti a 4 e 5 op. 1 I/II	1721*
„ „	493	Albinoni, T. 6 Sonate & 6 Balletti op. 8	—
„ „	494/95	Albinoni, T. 12 Concerti a 5 op. 9	—
„ „	498	Masciti, Sonate a Viol. e B.C. op. 6	—
„ „	502	Valentini, G. Concerti Grossi op. 9	—
„ „	508	Valentini, G. X Concerti a Viol. I°, II° e Basso	1723
„ „	513/14	Tessarini, Carlo: XII Concerti a 5 op. 1 I/II	—
„ „	518/19	Alberti, Matteo: XII Sinfonie a 4 op. 2	—
„ „	520/21	Vivaldi, Ant. „Il cimento dell'armonia", XII Concerti op. 8	1725
„ „	524	Sixième Recueil de Menuets pour le Bal	1725*
„ „	527/28	Brescianello, Gius. Ant. XII Concerti e Sinfonie	1726
„ „	533/34	Vivaldi, Ant. La Cetra, XII Concerti op. 9	1728*

den sein können. Vom letzten Konzert der Sammlung in A-Dur Nr. 89[1] befindet sich auf der Dresdener Landesbibliothek eine alte handschriftliche Kopie,[2] datiert aus dem Jahre 1724, und so mögen einige der übrigen Konzerte aus derselben oder einer noch früheren Zeit stammen. Nach Conzattis Bericht hat Tartini diese erste Amsterdamer Sammlung, die ohne sein Wissen und ohne seine Billigung erschien, wegen mehrerer vom Herausgeber eigenmächtig darin vorgenommener Veränderungen nicht als sein eigenes Werk anerkannt.[3] Ein Vergleich mit den Originalen, wovon zwei in Autographen und vier in alten Kopien erhalten sind, bestätigt gelegentliche Abweichungen. Dies mag jedoch nicht der einzige Grund für Tartinis Ablehnung gewesen sein. Es ist anzunehmen, daß, als der Druck um 1728 bei Le Cène erschien, sein Stil bereits neue Wege einzuschlagen begann, und er infolgedessen seine Erstlingswerke, die er nicht für die breite Öffentlichkeit bestimmt hatte, mit kritischen Augen betrachtete.

In der Tat, manche dieser frühesten Konzerte zeigen den Meister nicht auf der künstlerischen Höhe späterer Jahre. Das Ritornell, das bei Vivaldi das erste Stadium formaler Vollendung erreicht hatte, erscheint hier in Auflösung begriffen. Man betrachte die Anfangstutti der Konzerte 58, 74 und 89:

Kaum hat das Orchester eingesetzt, fährt schon nach einigen Takten die Solovioline dazwischen, um hier kurze Zeit die Führung zu

---

Verl.-Nr.	536	Tartini, Giuseppe: VI Concerti op. 1 Lib. 1	1728
„ „	537	Tartini e Visconti: VI Concerti op. 1 Lib. 3	1728
„ „	543	Vivaldi, Ant. VI Concerti a Flauto op. 10	1729
„ „	544	Vivaldi, Ant. VI Concerti a 5 op. 11	—
„ „	545	Vivaldi, Ant. VI Concerti a 5 op. 12	—
„ „	548	Tartini, Gius. VI Concerti op. 1 Lib. 2	1730
„ „	559	Tessarini, Carlo: Concerti (Sinfonie) op. 3	—
„ „	571	Geminiani, Franc. Concerti grossi op. 3	1733*
„ „	572	Locatelli, Pietro: „L'Arte del Violino", XII Concerti op. 3	1733*
„ „	574	Geminiani, Franc. Concerti grossi op. 2	—
„ „	576	Tartini, Gius. XII Sonate a Viol. e Vlc.	1734*
„ „	578	Locatelli, P. Introduzioni e Concerti op. 4	1735*
„ „	581	Albinoni, T. XII Concerti op. 10	—
„ „	585	Tessarini, Carlo: Ouverture e Concerti op. 4 Lib. 1	—
„ „	587	Tessarini, Carlo: Ouverture e Concerti op. 4 Lib. 2	1737*
„ „	594	Tartini, G. VI Sonate a Viol. e Vcl.	—

[1] Numerierung nach fortlaufender Anordnung des thematischen Verzeichnisses am Ende dieses Bandes.

[2] Mus. ms. $\frac{2456}{0\,|\,1}$ (IV)

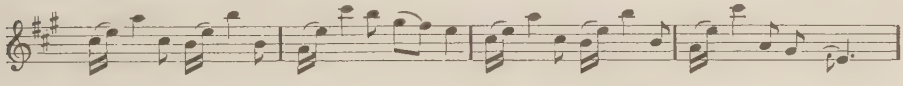
[3] „Compendio della vita di G. Tartini" in: Fanzago, Orazione Funebre..., 1770.

übernehmen. Nach mehrmaliger gegenseitiger Ablösung ist das Vorspiel zu Ende, und die große Solo-Episode kann endgültig einsetzen. Die vorangegangene Beteiligung der Sologeige am Tutti nimmt jedoch der Solo-Episode etwas von ihrer Eigenart und schwächt die mit dem Eintritt der Solo-Episode zu erwartende Kontrastwirkung.

Hier treten in Bezug auf die Beschaffenheit des Tutti dieselben Erscheinungen auf, die wir bei Veracini bereits beobachteten. Ein Überhandnehmen kurzer Soloeinschiebsel innerhalb des Ritornells war die konsequente Folge der seit Anfang des Jahrhunderts einsetzenden Konzertpraxis. Wir haben bei Albinoni gesehen, daß die noch knappen Solo-Episoden durchaus beiläufigen Charakter tragen, während sie schon bei Torelli und später bei Vivaldi derartig an Länge und Bedeutung zunehmen, daß sie in formaler Hinsicht dem Tutti gleichgestellt sind. Der Solist kommt mehr und mehr zu seinem Recht. Er war häufig der Komponist der Werke, die er vorzutragen hatte, und nützte jede Gelegenheit aus, seine Person in den Vordergrund zu stellen und sich unbeschränkt seinen Einfällen hinzugeben. Deshalb erweitert er seine Tätigkeit über die vorgeschriebene Grenze hinaus innerhalb des Ritornells.[1] Die Einheitlichkeit im Tutti wird weiter gestört durch vorherrschende motivische Buntheit, die von Effektsucht nicht freizusprechen ist.

Die anschließende erste Solo-Episode, in der Regel nur vom Generalbaß begleitet, nimmt nicht die Thematik des Anfangs auf, wendet aber auch nicht das bei Vivaldi übliche Passagenspiel an. Das bereits erwähnte Konzert 89 in A-Dur bringt, beispielsweise, eine frei gestaltete melodische Linie, die im Charakter zwischen einer Überleitung und einem selbständigen thematischen Gedanken die Mitte hält.

(Allegro), Konzert 89, I. Satz, 1. Solo — Tartini



Wir haben es hier mit einer echt geigerisch erfundenen melodischen Wendung zu tun. Ganz aus dem Charakter des Streichinstruments und aus dem Wesen seiner Quintenstimmung entstand auch das zweite Solo. Bei ständigem Wechsel zwischen forte und piano steigt der Solist in Arpeggien über drei Saiten bis in die fünfte Lage hinauf, während das

[1] Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang das Verhalten Paganinis, der sich weigerte, Berlioz' symphonisches Bratschenstück „Harold in Italien" zu spielen, mit der Begründung, das Orchestervorspiel sei zu umfangreich, er wolle nicht so lange pausieren.

volle Orchesterquadro in rauschenden Konfliktrhythmen begleitet. Eine derartig vollstimmige Behandlung des Orchesters bei der Begleitung der Solo-Episode ist um diese Zeit durchaus nicht mehr die Regel und erinnert an die Technik im frühen Schaffen Albinonis. Im dritten Solo wird jedoch die Begleitung abwechselnd durch den Generalbaß oder nur durch zwei Geigen und Bratsche ausgeführt, eine Praxis, die auch Vivaldi gelegentlich übt. Das letzte Solo zeichnet sich durch virtuose Haltung aus, die eine Erhöhung des klanglichen Moments und eine glänzende Schlußwirkung herbeiführt. Während nun die Solovioline, durch Ausführung geigerischer Kühnheiten, eine Bereicherung und Steigerung des Klanges herbeiführt, bestrebt das immer wieder mit dem Anfangsthema rondoartig einsetzende Tutti, den formalen Aufbau zu befestigen und dadurch die Einheitlichkeit des Satzes aufrecht zu erhalten.

Solche Satzgestaltung ist uns nicht unbekannt, denn sie fußt auf der seit Vivaldi klassisch gewordenen Form. Fünf Tutti wechseln mit vier Soli ab. Die Modulation hält sich an die übliche Folge (T, D, Tp, T, D, T). Was hier für die Geschichte des Konzertes von großer Bedeutung ist, liegt nicht auf formalem Gebiet. Von großer Bedeutung ist, daß sich der Klang gewandelt hat: Die Tartinische Melodie entfaltet sich in eigentümlich schimmernden, farbenprächtigen Tönen.

Daß schon um 1724 Tartinis Klangsprache eine so weiche, schmiegsame, oft schwärmerische Form annahm, ist umso erstaunlicher, als damals das barocke Element im Konzert noch lange lebendig blieb.

So stehen die im Jahre 1721 bei Le Cène erschienenen *Concerti Grossi a quattro e a cinque Op. 1* von Locatelli stark im Banne des Corellischen barocken Geistes. Auch war das hohe Ansehen, das die Musik Corellis noch überall genoß, so groß, daß sein Schüler Geminiani in den Jahren 1726/27 ein Arrangement der 12 Corellischen Solosonaten Op. 5 als Concerti grossi vornahm.[1] Die zwei Reihen von je 6 Concerti grossi, die Geminiani als Op. 2 und Op. 3 sechs Jahre später (1732/33) herausgab, sind ebenfalls noch innig mit dem Stil Corellis verbunden.

Diese wenigen Beispiele zeigen, wie neu und selbständig Tartini gestaltete. Freilich spürt man bei ihm ein Nebeneinander der beiden Stile. Unorganisch sind oft die Gegensätze. Ruhige, breit fließende Melodik wird unvermittelt abgelöst durch kecke, launige Einfälle. Es sind Gegensätze, die zu keiner Ergänzung führen.

Die Betrachtungen über diese frühen Konzerte Tartinis lassen sich zu folgendem Resultat zusammenfassen:

[1] Die Bearbeitungen, namentlich diejenigen der ersten sechs Sonaten, haben starken Erfolg gehabt. Vgl. Grattan Flood, S.I.M.G., Jg. 1910—11, S. 108.

1. Unter Entfaltung neuer Klangmöglichkeiten setzt die Befreiung von der barocken Tradition ein.

2. Durch Ausnutzung der natürlichen Anlage und technischen Möglichkeiten des Streichinstruments wird das virtuose Element gesteigert.

3. Der neue Gestaltungswille führt zu einem stilistischen Nebeneinander.

3.

Nachdem Tartini 1721 seine Anstellung in Padua angetreten hatte, verbreitete sich schnell sein Ruhm auch außerhalb Italiens. Schon 1723 treffen wir ihn in Prag bei den Krönungsfeierlichkeiten Karls VI. Unter welchen Umständen diese Berufung erfolgte, wissen wir nicht. Aus einer Kirchenurkunde in Padua, datiert vom 29. Dezember 1723, erfahren wir, daß Tartini ein Gesuch aus Prag an das Kirchenpräsidium richtete mit der „dringlichen Bitte", seine Stellung im Orchester des Santo, ohne Anspruch auf Gehalt, beibehalten zu dürfen, bis er seine Verpflichtungen „im Dienste Seiner Kaiserlichen Majestät" erfüllt habe.[1] Nach Beendigung der Krönungsfeierlichkeiten kehrte Tartini nicht nach Padua zurück, denn Graf Kinsky, Mitglied einer uralten böhmischen Familie, behielt ihn fast drei Jahre als Kammermusiker in Prag.[2]

Die berühmteste Persönlichkeit unter den Musikern, die sich bei der Kaiserkrönung in Prag versammelt hatten, war der Wiener Hofkapellmeister Johann Joseph Fux. Die prächtige Aufführung seiner festa teatrale: *Costanza e Fortezza*[3] bildete das Hauptereignis der Veranstaltungen. Nicht weniger als hundert Sänger und zweihundert Instrumentisten haben dabei mitgewirkt. Quantz, der bei der Prager Aufführung in Gesellschaft des berühmten Lautenspielers Silvius Leopold Weiß und des Kapellmeisters Karl Heinrich Graun anwesend war, schildert den tiefen Eindruck, den die feierliche Massenwirkung dieses Bühnenwerkes auf ihn machte. Er stellt fest, daß das Werk mehr „kirchenmäßig" als „theatralisch" gestaltet sei.[4]

Es kann nicht wundern, daß eine Zeit, die soviel Verehrung für Fux aufbrachte, es an Verständnis für den weit moderneren Tartini fehlen

---

[1] Vgl. A. Neumayr, Il prato della Valle, S. 139, zit. in Riemanns Lexikon, 11. Auflage (H. P. Schökel).

[2] Vgl. Fanzago, Elogi di G. Tartini..., II. Aufl., 1792, S. 15.

[3] DTÖ, Bd. XVII (E. Wellesz).

[4] Vgl. Quantz, Lebenslauf in: Marpurg, Historisch-kritische Beiträge... Bd. I, St. III, S. 216.

ließ. Ein nur flüchtiger Vergleich der pathetischen, echt barocken Tonsprache Fuxens mit derjenigen Tartinis zeigt, wie grundverschieden die geistige Haltung beider Meister war. Daß Tartinis neue Tonsprache und subjektives Spiel in Prager Musikerkreisen möglicherweise nicht restlosen Anklang fand, ist also an sich nicht ausgeschlossen; aber die abfällige Äußerung Quantzens über Tartinis Spiel, die in folgendem zum Ausdruck kommt, müssen wir aus verschiedenen Gründen als tendenziös und affekthaft mit der allergrößten Vorsicht aufnehmen. Quantz schreibt:

„Dieser (Tartini) war in der That einer der größten Violinspieler. Er brachte einen schönen Ton aus dem Instrumente. Finger und Bogen hatte er in gleicher Gewalt. Die größten Schwierigkeiten führte er ohne sonderliche Mühe sehr rein aus. Die Triller, sogar die Doppeltriller, schlug er mit allen Fingern gleich gut. Er mischte sowohl in geschwinden als langsamen Stücken, viele Doppelgriffe mit unter, und spielte gern in der äußersten Höhe. Allein sein Vortrag war nicht rührend, und sein Geschmack nicht edel, vielmehr der guten Singart ganz entgegen."[1]

Um dieses Urteil auf seine Gültigkeit hin zu prüfen, müßte man zunächst in Betracht ziehen, daß es nur einen im Gedächtnis verblaßten und im Wandel der Zeit verzerrten Eindruck darstellt; denn Quantz berichtet erst mehr als dreißig Jahre später, im Jahre 1754, über die Prager Begegnung mit Tartini. Daß dabei auch persönliche Momente mitsprechen, beweist die Tatsache, daß Quantz schon vorher im Jahre 1752 in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* mit einer fast unbegreiflichen Schärfe Tartini angreift. Folgende Stellen stimmen auffällig mit dem Urteil von Quantz aus dem Jahre 1754 überein:

„Der andere der oben erwähnten beyden lombardischen Violinisten (gemeint ist Tartini) ist einer der ersten und größten Meister Schwierigkeiten auf der Violine zu spielen. Er hat, wie man vorgibt, sich einige Jahre der musikalischen Gesellschaft ganz und gar entzogen, um einen aus ihm selbst fließenden Geschmack hervor zu bringen. Dieser Geschmack ist aber so gerathen, daß er... im Singen unmöglich nachgeahmt werden kann, folglich nur denen Violinisten, die von der wahren guten Singart vielleicht wenig Empfindung haben, allein eigen bleibt."

Quantz kommt dann auf Tartinis Kompositionen zu sprechen und sagt:

„Es sind in denselben fast nichts als trockene, einfältige und ganz gemeine Gedanken anzutreffen, welche sich allenfalls besser zur komischen, als zur ernsthaften Musik, schicken möchten."[2]

---

[1] „Lebenslauf", a. a. O., S. 221.

[2] „Versuch..." Neuausgabe von A. Schering S. 241f.

Es ist symptomatisch, daß Quantz dieses Urteil in einer Gegenüberstellung der französischen und italienischen Musik bringt. Trotz seiner Bemühung, objektiv zu sein, kann er eine gewisse innere Abneigung gegen die italienische Art nicht überwinden. Er nennt diese italienische Art „willkürlich, ausschweifend, gekünstelt, dunkel, ... frech und bizarr"[1] und verrät damit die tieferen Gründe zu seiner ablehnenden Stellung gegenüber Tartini. Daran sieht man, welche Formen damals die unter Theoretikern ebenso aktuelle, als unfruchtbare Streitfrage um den Vorrang der französischen oder der italienischen Kunst annahm. Johann Adolf Scheibe nimmt in seinem *Kritischen Musicus* ebenfalls Partei für die Franzosen gegen die Italiener. Bezeichnenderweise greift auch er in einer rein rationalistisch geführten Polemik Tartini an.[2] Angesichts der großen Bedeutung des italienischen Meisters ist es nicht ausgeschlossen, daß die einzelnen unsachlichen, oft böswilligen Urteile gegen ihn durch Neid und persönliche Motive diktiert worden sind. Daher muß Quantzens Kritik — die, wie gesagt, nicht einmal unter dem unmittelbaren Eindruck entstand — umso vorsichtiger aufgenommen werden.

Eigentümlich ist, daß Quantz gleichsam das Bedürfnis hat, sich seiner harten Urteile wegen zu entschuldigen. Er neigt in diesem Zusammenhang dazu, die wilde Spielmanier, die er in seinen Urteilen angreift, mehr auf Mißverständnisse der Schüler als auf Tartini selbst zurückzuführen. So sagt er:

> „Wie aber nur selten eine Copey dem Urbilde ganz ähnlich wird, man aber oftmals in dem Scholaren den Meister zu hören glaubet, und jenen auf dieses seine Unkosten zu schätzen pflegt: so kann es gar wohl seyn, daß einige von dieses berühmten Violinisten (Tartini) seinen Scholaren, denen er seit geraumer Zeit eine ziemliche Anzahl gezogen, ein Vieles zu seinem Nachteile beygetragen haben. Sie haben vielleicht, entweder seine Art zu spielen nicht recht begriffen, oder sie sind durch die Verschiedenheit der Gemüthsart verleitet worden, dieselbe noch bizarrer zu machen, und also denen, die wieder von ihnen gelernet haben, in einer viel verschlimmerten Gestalt beyzubringen."[3]

Aus dieser ganzen Betrachtung geht das eine deutlich hervor, daß Quantzens Ausführungen keineswegs nur auf Prager eigene Beobachtungen zurückgehen. Sie entstanden aus der ganzen geistigen Situation Deutschlands um die Mitte des Jahrhunderts, und sie sind aus der damaligen Lage des durch die Vorherrschaft fremder Kunst bedrängten deutschen Musikers zu verstehen.

---

[1] „Versuch...", S. 253.
[2] Vgl. „Über die musikalische Composition", S. 579.
[3] Vgl. „Versuch...", S. 242.

Da wir keine authentischen Nachrichten über Tartinis Wirken in Prag besitzen, fehlt uns der Einblick in die näheren Umstände seines dortigen Aufenthalts. Wir wissen nicht, mit welchen Meistern er in Böhmen in persönliche Berührung kam, mit welcher Musik er dort vertraut wurde. Aus seinem Schaffen selbst hätten wir vielleicht Aufschluß darüber erhalten können, doch mit Ausnahme des bereits erwähnten Konzerts 89, datiert 1724, läßt sich die Entstehung von keinem anderen Werk mit Bestimmtheit in die Prager Zeit festlegen. Die einzigen wertvollen Dokumente für diese Zeit sind zwei Briefe Tartinis, die uns sein persönliches Verhältnis zum fremden Milieu schildern.

Als selbstverständlich wurde während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hingenommen, daß die Hauptstädte und Höfe Westeuropas durch italienische Sänger und Instrumentalisten dauernd überflutet waren. Jedes Kulturzentrum bemühte sich, namhafte italienische Künstler ständig für sich zu gewinnen. Der italienische Musiker verließ nicht ungern seine Heimat, in der er nicht immer die gleiche Anerkennung fand wie im Auslande. Die italienischen Sänger und Sängerinnen waren besonders begehrt, aber auch die italienischen Instrumentalisten waren der Stolz und die Zierde mancher Hauptstadt des Nordens. Von den Geigern denke man etwa an Geminiani, Veracini und Locatelli, die fast ausschließlich außerhalb Italiens gewirkt haben und in den nördlichen Ländern aufs höchste verehrt wurden.

Ob Tartini das kleine Padua verließ, um Triumphe an einem prunkvollen Hofe zu ernten, scheint fraglich, denn er hätte sonst nicht Sorge dafür getragen, seine Stellung im Santo zu sichern, wie dies aus seinem Prager Gesuch an das Kirchenpräsidium des Santo hervorgeht.[1] Vielleicht waren es materielle Sorgen, die ihn ins Ausland trieben, da seine Stellung in Padua außerordentlich gering dotiert war.[2] Der Aufenthalt im fremden Land unter fremden Menschen befriedigte ihn jedenfalls innerlich nicht. Eine schwere Erschütterung seiner Gesundheit, die auf seine ohnehin gedrückte Stimmung ungünstig einwirkte, steigerte seine Unzufriedenheit ins unerträgliche. Am 10. August 1725 antwortet Tartini auf einen Brief seines ältesten Bruders Domenico, der ihm schwere Familiensorgen mitgeteilt hatte. Tartini offenbart dabei seine große seelische Not. Er schreibt:

> „Ich weiß nicht, was ich anderes sagen und tun soll, als mich an Gott, unseren Herrn, zu wenden und ihn zu bitten, Euch allen und mir zu helfen,

[1] Siehe oben S. 39.

[2] Er bezog jährlich nur 150 Fiorini (Kirchenurkunde vom 16. 4. 1721, Bd. 1703 bis 1721, S. 284. Vgl. A. Neumayr, Il Prato della Valle, S. 139).

da ich nicht weniger als Ihr anderen in Not bin. Da ich gegen meine Einsicht hier bleibe, wo die Luft, die Nahrung und die Menschen mir so fremd sind, wird mir klar, daß ich nur noch kurze Zeit leben kann. Ich bin von den vielen Leiden derartig heruntergekommen, daß ich immer mit den Medikamenten in der Hand herumlaufen muß, und — dies ist das Schlimmste — alles ohne Erfolg.

Wenn ich hier sterbe, wird es weder Euch noch mir von Nutzen sein; ich bin daher fest entschlossen, so schnell ich kann, nach Italien zurückzukehren, weil mir, lieber Bruder, mehr am Leben als am Geldbeutel liegt. Hätte Gott mir Gesundheit geschenkt, so würde ich Euch sicher in einigen Jahren von all Euerem Elend erretten. Gott will dies aber nicht, zu unserer Strafe, und ich weiß nicht, was ich tun soll...

Ich bin also, zu meinem Ärger, gezwungen, nach Italien zurückzukehren, wo ich, so gut ich kann, verdienen werde (wenn Gott mir die Gesundheit wieder geben wird, wie ich des guten Klimas wegen hoffe). Seid sicher, daß ich Euch niemals verlassen werde, weder Euch noch Euere Kinder noch die Brüder.[1] Was ich Euch, lieber Bruder, mit tränendem Auge und aus überfließender Inbrunst ans Herz lege, ist, daß Ihr Gott fürchten und ihn aus voller Seele um seine Hilfe bitten möget, weil ich zur felsenfesten Überzeugung gekommen bin, daß es nichts Gutes in dieser Welt gibt, außer mit Gott eins zu sein..." [2]

Dieser Brief Tartinis ist in mancher Hinsicht ein bedeutendes Dokument. Der Mensch Tartini offenbart sich darin aufs deutlichste. Nicht

[1] Über die Verhältnisse der Familie Tartini erfahren wir durch Giorgio Benedetti (in: Archeografo Triestino Vol. XXI, fasc. 1, parte I) folgende Einzelheiten: Gian Antonio Tartini, der Vater des Meisters, gebürtig aus Florenz, kam nach Pirano im Jahre 1679. Er heiratete (1685) Catterina Zangrando, aus welcher Ehe nach den Registern der Pfarrgemeinde der Stiftskirche in Pirano neun Kinder geboren wurden:

Domenico	geb. 1686
Maria Magdalena	„ 1687
Pietro	„ 1689
Giuseppe	„ 1692
Catterina	„ 1694
Antonio	„ 1696
Pietro	„ 1698
Anna	„ 1699
Pietro	„ 1700

Der Älteste, Domenico, heiratete 1716 Lucia Vatta di Simeone, aus welcher Ehe bis zum Jahre 1726 acht Kinder entsprossen, darunter Pietro, in dessen Besitz nach dem Tode Giuseppe Tartinis die Autographe des Meisters übergingen. Die materiellen Sorgen der Familie, die ursprünglich vermögend war, wurden durch den frühen Tod des Vaters und die große Zahl der Mitglieder anscheinend erheblich vermehrt.

[2] Autograph im Besitz des städtischen Archivs in Pirano. Zusammen mit sieben anderen Familienbriefen Tartinis von Attilio Hortis herausgegeben: „Lettere famigliari del G. Tartini" in: Archeografo Triestino, 1884.

aus einer einzigen Zeile spricht der Hochmut eines erfolgreichen Virtuosen. Im Gegenteil, wir lernen einen Charakter voll Güte und Sanftmut kennen. Vor allen Dingen bekommen wir hier einen Einblick in Tartinis starke religiöse Überzeugung, die mit fortschreitendem Alter immer tiefere Spuren in seinem Wesen und Werk hinterläßt. Gelegentlich grenzte diese Überzeugung an religiöse Schwärmerei; so, wenn Tartini glaubte, die Einheit mit Gott voll zu erleben.

In einem anderen Brief aus Prag, datiert vom 3. November 1725, empfiehlt er seinem Bruder „Geduld" und „Hoffnung an Gott" als einzige Rettung in den Unglücksfällen, welche die Familie betroffen hatten, und er fügt hinzu:

> „Bedenkt, daß ich, was ich Euch hier mitteile, nicht um Euch eine Predigt zu halten, sage, sondern weil Gott mich veranlaßt hat, so zu sprechen; ich bin daher gezwungen, Euch seine Offenbarung zu verkünden, damit weder Ihr noch die anderen als Entschuldigung anbringen könnt, Ihr hättet nichts davon gewußt."[1]

Wir bekommen hier einen Einblick in die mystische Veranlagung Tartinis, der sich in die Welt des Übernatürlichen zu seiner eigenen großen Qual vollkommen verstrickte. Auf diese religiös-mystische Einstellung kommt die Arbeit in späteren Zusammenhängen zurück.

Den Winter 1725/26 verbrachte Tartini noch in Prag. Seine Rückkehr nach Italien muß im Frühjahr, spätestens im Sommer 1726 erfolgt sein. Das Wiedersehen mit der Heimat hat ihn seelisch und körperlich gestärkt. Am 10. November 1726 schreibt er aus Padua an seinen Bruder Domenico:

> „... Gesundheitlich fühle ich mich gut und seelisch noch besser, weil ich immer mehr lerne, mich nicht nach meinem, sondern nach dem Willen Gottes zu richten..."

Nach den trüben Erfahrungen im Auslande empfand wohl Tartini die Wiederkehr zu seinem Amt am Santo, den er bis an sein Lebensende niemals wieder verlassen wollte, als wahre Erlösung. In der Folge hat er die glänzendsten Rufe nach London und Paris ausgeschlagen.[2]

---

[1] Vgl. A. Hortis ebenda.

[2] Edward Walpole, der 1730 Tartini in Padua hörte, wollte ihn nach London mitnehmen, doch ohne Erfolg. In demselben Jahr schlug Tartini auch die Einladung des Louis Henri, Prinzen von Condé, nach Paris ab. Ähnlich erging es 1734 dem Duc de Noailles und 1744 dem Lord Middlessex, der Tartini angeblich die fabelhafte Summe von £ 3000 jährlich angeboten hatte. Schließlich schlug Tartini auch die Einladung des Prinzen von Clermont nach Paris und London ab. Vgl. Fanzago, Elogi di Tartini..., S. 25ff.

4.

Über die Organisation und die Musikverhältnisse im Santo erfahren wir einiges aus Giovanni Tebaldinis historisch-kritischem Bericht *L'Archivio Musicale della Cappella Antoniana in Padova*,[1] der die Entwicklung der Kapelle seit ihrer Entstehung im Jahre 1487 bis zum Ende des 19. Jahrhunderts schildert. Ihren größten Aufschwung nahm die Kapelle im 18. Jahrhundert unter den Einflüssen von Tartini und Vallotti. Der neue Geist, den das Wirken dieser Männer verkörperte, wurde seit Anfang des Jahrhunderts durch die eigenartige Erscheinung des Franziskanermönchs Francesco Antonio Calegari vorbereitet. Als Kapellmeister in Bologna, der Stadt der Gelehrten und Akademiker, wurde Calegari vermutlich zur musikalischen Theorie und Spekulation stark angeregt, sodaß er 1703, als Kapellmeister der Basilika in Padua, eine lebhafte theoretische Tätigkeit entfaltete und anschließend ein neues Musiksystem aufstellte. Es bildete sich ein kleiner Kreis Gleichgesinnter um ihn, auf die er bestimmenden Einfluß ausübte. In diesen Kreis von Anhängern gehören auch der junge Tartini und Padre Francesco Antonio Vallotti, der ein Jahr nach Tartini, 1722, als Organist in die Kapelle des Santo eintrat. Im Jahre 1727 verläßt Calegari Padua, um das Amt des Kapellmeisters am großen Minoritenkloster in Venedig anzutreten. Er verliert aber nicht den Kontakt mit seinen Anhängern im Santo. Sein Nachfolger wurde der Paduaner Padre Giuseppe Rinaldi, der aber schon zwei Jahre später starb. Jetzt, 1730, wurde Vallotti zum Kapellmeister der Basilika ernannt.

Vallotti setzt Calegaris Bestrebungen fort und wird Haupt der Paduaner Schule, die später in Luigi Antonio Sabbatini und Bonifazio Asioli eifrige Nachfolger fand. Sein Wissen auf allen musikalischen Gebieten war so groß, daß man ihn, wie Fanzago uns mitteilt, „Fundgrube und Schatzkammer musikalischer Kenntnisse" genannt hat. Tartini, der zeitlebens ein Freund und Bewunderer von Vallotti war, schreibt 1754 von ihm, er sei ein „ausgezeichneter Orgelspieler", ein „hervorragender Komponist" und „wahrer Meister seiner Kunst".[2] Unter diesen Männern im Santo scheint eine enge Gemeinschaft bestanden zu haben, deren fortschrittliche Bestrebungen sich allerdings nicht ganz mit den Theorien der konservativen Bolognesen decken. Charakteristisch dafür ist ein Brief aus dem Jahre 1733 des Giovanni Antonio Ricieri an seinen Schüler Giovanni Battista Martini, der bald die größte Autorität Bolognas und ganz Italiens in musiktheoretischen

[1] Padova, 1895.

[2] Vgl. „Trattato...", S. 100.

Fragen werden sollte. Ricieri schildert darin den Verlauf einer Unterredung, die er mit dem Kapellmeister Vallotti in Padua gehabt hatte und fährt fort:

„Nach verschiedenen Gesprächen hatte ich die Ehre, eine seiner Kompositionen zu sehen und war erstaunt, als er mir sagte, er hätte den allgemein üblichen Brauch, den guten fundamentalen Regeln gemäß zu komponieren, wie es in unserem Berufe Sitte ist, verlassen. Ich sagte ihm, ich bewunderte außerordentlich seinen Geist und seine Kühnheit und fragte ihn, ob er viele Anhänger hätte. Er antwortete: nein, es wären derer nur vier, der Padre Calegari, Saratelli, Tartini und er selbst. Darauf erwiderte ich ihm, die Zahl sei klein, während meine in die Tausende reichte, daher wüßte ich nicht, wer von uns der Sieger bleiben würde. Er führt wie die Häretiker Gründe an, die nur theoretisch überzeugen... Antonio Cortona, erster Organist im Santo..., sagte mir, er müßte eine andere Spielart studieren, weil die frühen guten Regeln, die er erlernt hatte, unter seinem jetzigen Maestro (Vallotti) nicht mehr für das Orgelspiel geeignet wären. Ich erwiderte ihm, es sei notwendig, dies zu tun, weil alle Konsonanzen und Dissonanzen (bei Vallotti) auf den Kopf gestellt wären... Nun sage ich Euch, daß Tartini einer derjenigen ist, die dem Padre Calegari aus Politik nachgegeben haben, er scheint jedoch auf unsere Seite zurückkehren zu wollen. Alle Argumente des Calegari und seinesgleichen sind mehr auf wissenschaftlicher Spekulation als auf musikalischer Praxis begründet, und ohne spekulativ wissenschaftliche Vorbildung ist keiner im Stande, ihre Argumente zu widerlegen. Sie wollen Lotti auf ihre Seite ziehen, er aber will nichts davon wissen, und aus diesem Grunde wird dieser von ihnen für einen Esel gehalten..."[1]

Worin die Eigentümlichkeiten der Setzart Vallottis und seiner Anhänger bestanden, geht im einzelnen aus dem Brief Ricieris nicht hervor. Es muß sich lediglich um Freiheiten im kontrapunktischen Satz gehandelt haben, nicht etwa um irgendwelche harmonischen Kühnheiten. Dafür sind die frühen Werke sowohl Vallottis wie Tartinis ein Beleg. Wir haben es hier mit einer typisch theoretischen Diskussion zu tun, die mit der Praxis so gut wie nichts gemeinsam hatte. Solche Diskussionen sind ein Symptom der damals in Italien anbrechenden Zeit reiner Spekulation in Fragen der Musikästhetik, Musiktheorie und Musikgeschichte. Die Lösung der Probleme wird nicht etwa an Hand von praktischer Erfahrung und sachlicher Quellenforschung, sondern durch spekulative Mittel angestrebt. Es ging darum, durch reines Denken Erkenntnisse zu gewinnen, Wahrheit dialektisch zu beweisen. Wir bedauern, daß eine große Anzahl derartiger musikalischer Schriften aus jener Zeit sich mit Fragen beschäftigen, die in keiner Beziehung zu der zeitgenössischen Musik stehen. Es mangelt uns vor allen Dingen

[1] F. Parisini, Carteggio inedito del Patre Giambattista Martini, S. 30ff.

an Äußerungen der Künstler selbst über ihr persönliches Verhältnis zum eigenen Kunstwerk, denn gemäß der geistigen Einstellung des Barocks verbargen sie ihre Persönlichkeit hinter dem Werke. Auch die Briefe jener Generationen enthalten keine Bekenntnisse im Sinne etwa der Romantik, sie sind lediglich als Verständigungsmittel entstanden.

Dies gilt auch für Tartini. In seinen zahlreichen Aufzeichnungen, Briefen und theoretischen Abhandlungen finden wir kaum Hinweise auf sein praktisches musikalisches Schaffen. Ihn beschäftigen mehr der geheimnisvolle Ursprung und die unsichtbaren Kräfte der Musik, als die handgreiflichen Probleme der Satzkunst, mit denen er sich doch lebenslänglich auseinandersetzen mußte. Sein stummes Ringen um Form und Ausdruck, um Klang und Spieltechnik vermögen uns lediglich seine Werke zu vermitteln. Über die Musikverhältnisse in Padua erwähnt Tartini ebenfalls so gut wie nichts, sodaß wir auch in diesem Punkt nur auf indirekte Quellen angewiesen sind.

Aus zeitgenössischen Reiseberichten erfahren wir, daß die Kapelle des Santo durch ganz Italien berühmt war. Die Pflege vorzüglicher Kirchenmusik schuf eine Tradition, die bis auf den heutigen Tag lebendig ist. Burney, der 1770, leider erst nach dem Tode Tartinis, Padua besuchte, gibt uns eine Beschreibung des Orchesters, das damals aus 8 Violinen, 4 Bratschen, 4 Violoncelli, 2 Kontrabässen, 2 Oboen und 2 Waldhörnern bestand. Diese Besetzung mag vielleicht das Ergebnis einer langen Entwicklung gewesen sein, denn auch die Kapelle des San Marco im benachbarten Venedig erfuhr im Wandel der Zeit, dem Stilwandel entsprechend, grundlegende Veränderungen. Laut Bestimmung des Kapellmeisters Giovanni Legrenzi aus dem Jahre 1685 betrug dort die Zahl der Violinen 8, der Violetten 11, der Violen da braccio 2, der Violoni 3, der Theorben 4, der Cornette 2, der Fagotten 1 und der Tromboni 3. Im Jahre 1708 bestand das Orchester aus 10 Violinen, 3 Violetten, 1 Viola da braccio, 1 Violone, 3 Theorben, 1 Cornet, 2 Tromben, 1 Trombone und 1 Oboe. Das Orchester, wie es Baldassare Galuppi schuf, bestand 1786 aus 12 Violinen, 6 Violen, 4 Violoncelli, 5 Violoni und je 4 Oboen, Flöten, Hörnern und Trombe.[1] Bei 8 Violinen schreibt Quantz nur 2 Violen, 2 Violoncelli und 1 Kontrabaß vor, während im Orchester des Santo bei derselben Violinzahl die tiefsten Stimmen doppelt stark besetzt wurden.[2] Im Konzert hat Tartini niemals Bläser gebraucht, es sei denn, er ließ Oboen mit den Geigen im Unisono blasen. Jedoch fehlen für eine solche Annahme Anhaltspunkte.

[1] Vgl. Franc. Caffi, Storia della musica sacra nella Cappella Ducale di San Marco in Venezia da 1318—1797, Bd. II, S. 59.

[2] Vgl. Quantz, Versuch ... S. 136.

Tartini begnügte sich mit der üblichen Streicherbegleitung von zwei Geigen, Bratsche und Baß, von der er nirgends abweicht. Einige in Stimmen erhaltene Konzerte Tartinis weisen die Mitwirkung zweier Hörner als Verstärkung auf, es handelt sich jedoch durchweg um spätere Zusätze, wie dies aus Tinte und Handschrift hervorgeht. Von den Autographen weist nicht ein einziges den Gebrauch von Bläsern auf. Als Generalbaßinstrument wurde in der Kirche gewöhnlich die Orgel herangezogen.

Im Santo war scheinbar vor Tartini kein namhafter Violinspieler als Solist fest angestellt, die Kirchenakten erteilen uns jedenfalls keine Auskunft darüber.[1] Nach dem Bestand des Musikarchivs der Kapelle zu urteilen, muß vor Tartini hauptsächlich Vokal- und nur wenig Instrumentalmusik aufgeführt worden sein, ein Umstand, der wahrscheinlich mit prinzipiellen Fragen in Bezug auf die Einführung der Instrumentalmusik im katholischen Gottesdienst zusammenhängt. Im San Marco in Venedig wurde beispielsweise erst seit 1692 beim Hochamte regelmäßig ein Violinsolo vorgetragen.[2] Ob dies im Santo schon lange vor Tartinis Anstellung üblich war, läßt sich nicht feststellen. Daß gelegentlich große Violinspieler bei den Feierlichkeiten des Santo mitwirkten, geht aus einem Konzert Vivaldis hervor, das die Überschrift: „Fatto per la Solemnità della S. Lingua di S. Antonio in Padua" trägt.[3] Es ist wahrscheinlich, daß vor Tartinis Anstellung außer Vivaldi auch andere Instrumentisten im Santo gelegentlich mitgewirkt haben.

5.

Die meisten Violinkonzerte Tartinis, die nach seiner Rückkehr nach Padua entstanden sind, beseelt kirchlicher Geist. Dieser offenbart sich in dem ernsten, feierlichen Charakter der Thematik und, rein äußerlich betrachtet, in den fugierten Anfängen und den häufigen Imitationen. Zwei Konzerte aus dem bereits erwähnten Druck von Le Cène (1728) sind in dieser Hinsicht charakteristisch. Das erste in e-moll Nr. 55[4] fängt ausgesprochen polyphon an. Das absteigende Motiv der ersten Geige wird von der zweiten und dann von der Bratsche kurz nacheinander aufgenommen und selbständig weitergeführt. Der Baß beteiligt sich dabei nur als harmonische Stütze.

---

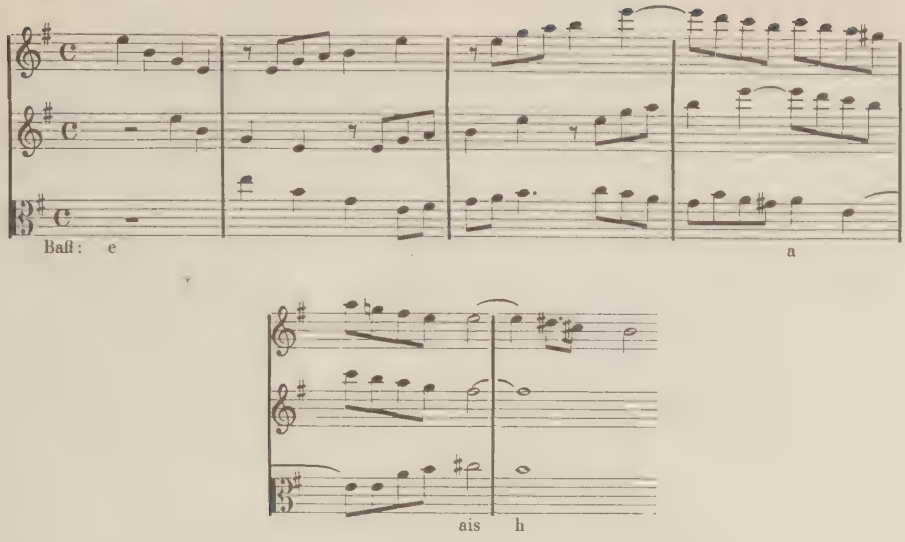
[1] Auch Tebaldini, a. a. O., weiß nichts darüber zu berichten.

[2] Vgl. Caffi, a. a. O., Bd. II, S. 57.

[3] Vgl. A. Schering, a. a. O., S. 85, Anm. 1.

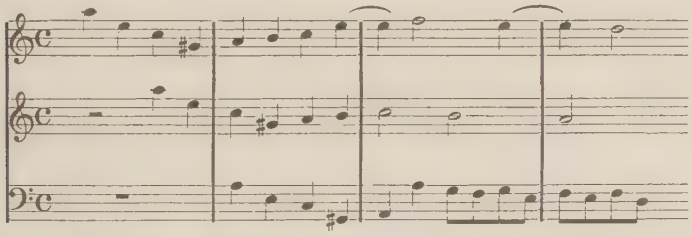
[4] Numerierung nach dem thematischen Verzeichnis am Ende dieses Bandes.

Allegro, Konzert 55, I. Satz, 1. Tutti — Tartini.



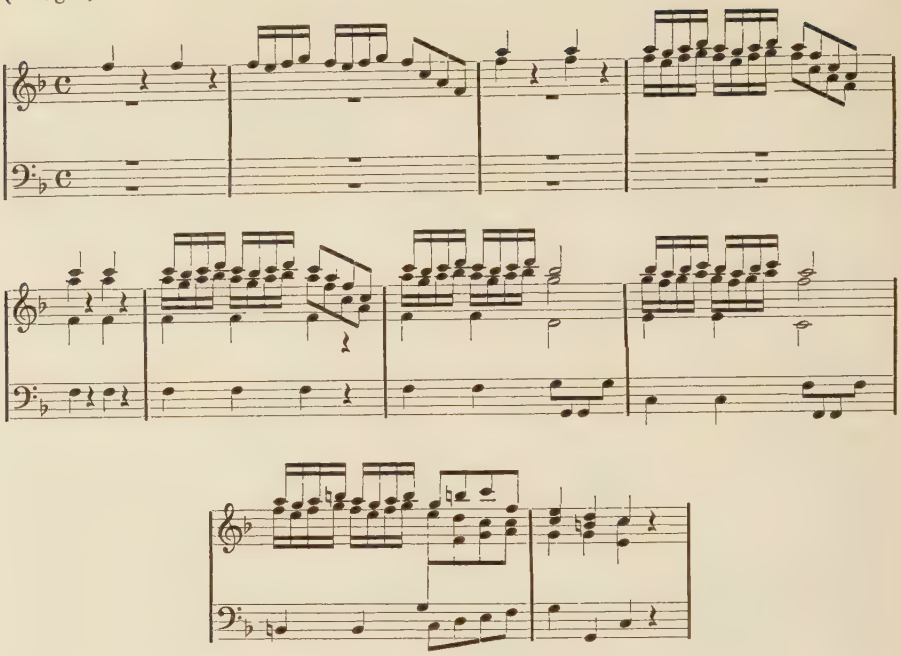
Ähnliche Imitationstechnik auf dem Gebiet der Violinmusik ist über die Triosonate bis zur Kanzone zurück zu verfolgen, und sie ist namentlich bei Corelli häufig vertreten.

Presto, IV. Sonata da Chiesa — Corelli op. 1.



Die strenge Gelehrsamkeit, mit der der Kontrapunkt behaftet war, lag jedoch dem Wesen des Konzerts fern; nicht auf kunstvolle Satzarbeit, sondern auf prunkhafte Klangwirkung, die am leichtesten durch homophone Ausdruckswerte erzielt wurde, kam es an.

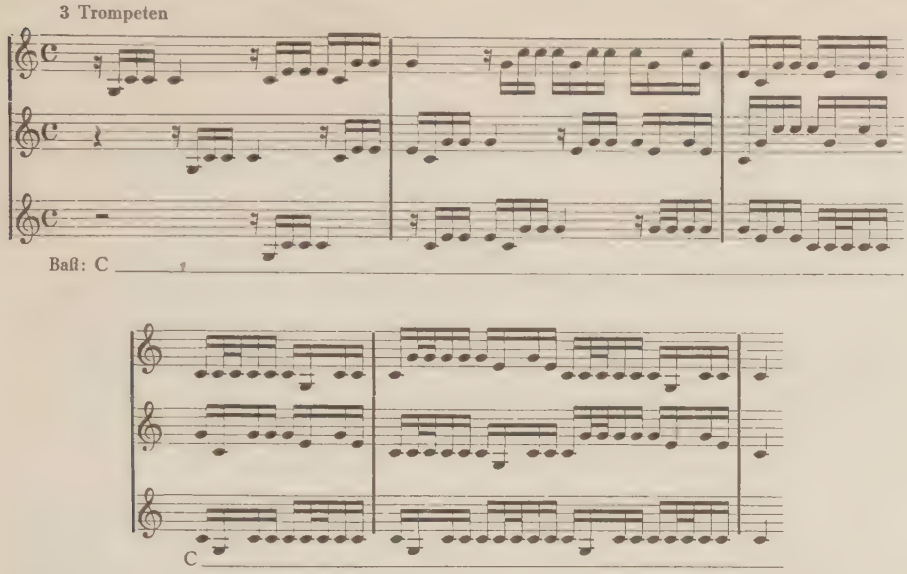
Dieser fundamentalen Forderung entsprach eine wesentlich einfachere Art der Imitation, die schon Corelli im Konzert bevorzugte. Nur die zwei oberen Stimmen werden nämlich imitatorisch geführt und zwar so, daß beim Einsatz der Nachahmung die andere Stimme in Terzen mit dieser parallel läuft. Eine solche thematische Anlage weist das andere Konzert der Sammlung Nr. 60 in F-Dur auf.



Von einer Polyphonie kann hier kaum die Rede sein, vielmehr handelt es sich dabei um eine konstruktive, terrassenförmige Überlagerung der Stimmen, eine Technik, die Tartini aufgriff. Der musikalische Gehalt solcher Stellen ist zwar in der Regel nicht reich, dafür wird aber der Hörer durch Glanz und Pracht des Klanges gefesselt. Hier liegt offenbar die Absicht zugrunde, die Wirkung jener Fanfaren, die namentlich in der venezianischen Oper schon seit älterer Zeit beliebt waren, auf das Streichorchester zu übertragen. Festlicher Trompetenklang und Verharren des Basses auf derselben Harmonie war von jeher das übliche Schema, nach dem die Venezianer ihre Operneinleitungen verfertigten. Man denke etwa an Monteverdis „Toccata", wie er die kurze Ouverture zu seinem *Orfeo* (1607) nennt. Dieselbe rauschende Trompetenwirkung erzielt Agostino Steffani an entsprechender Stelle in seiner Oper *Alarico*[1] von 1687, indem er über einen liegenden Baß den C-Dur-Dreiklang durch drei Trompeten terrassenförmig überbaut. Auch die schematischen kleinen Imitationen, die wir im letzten Beispiel bei Tartini fanden, fehlen hier nicht.

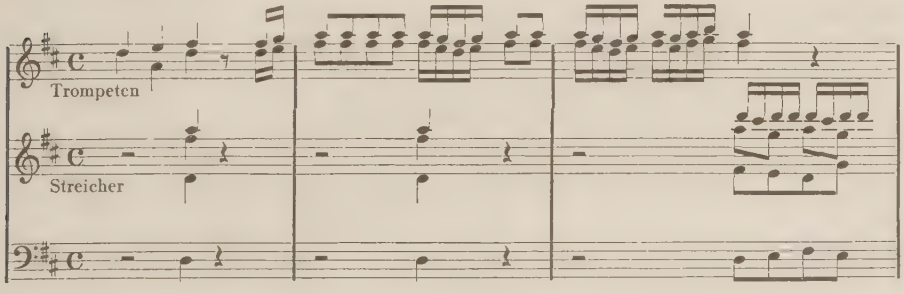
[1] DDT, Bd. 21. Herausg. v. H. Riemann.

(Allegro) „Alarico“ I. Akt, 1. Szene Agostino Steffani.

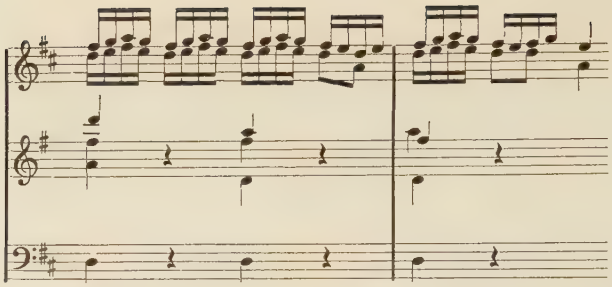


Ähnliche Trompetenfanfaren treffen wir auch bei Alessandro Scarlatti, dessen Schaffen vermutlich einen gewissen Einfluß auf den jungen Tartini ausgeübt hat. In Scarlattis bereits erwähnter Oper *Mitridate Eupatore*,[1] die 1707 in Venedig aufgeführt wurde, befindet sich ein Festvorspiel, dessen melodische Struktur an den oben angeführten Tartinischen Thementypus (Beispiel S. 50) erinnert. Die Szenerie stellt im königlichen Palast einen festlich geschmückten Saal dar. Die Thronerhebung steht bevor. Da setzen die Trompeten ein:

Vorspiel III. Akt, 4. Szene A. Scarlatti.



[1] B. B. mus. ms. 19641.

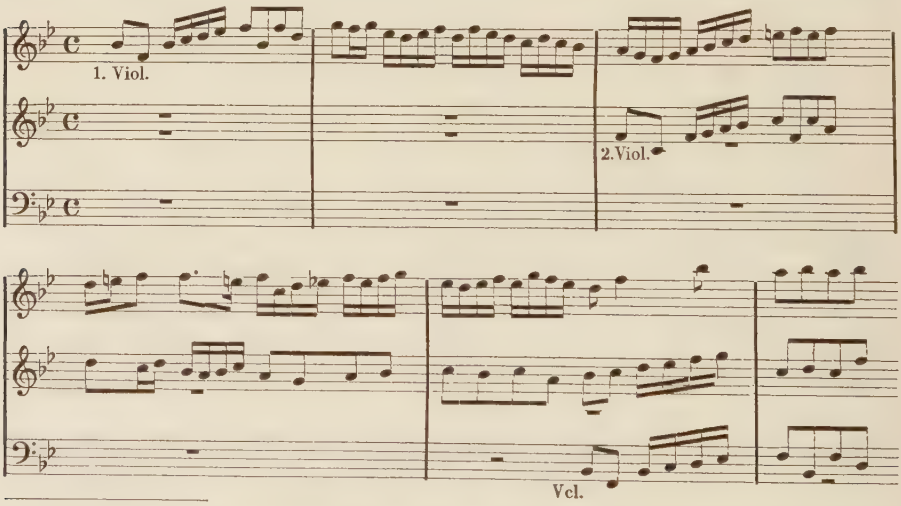


Solche lebhafte Opernthematik war auch in der Kirche bei Festlichkeiten wie Weihnachten, Palmsonntag, Ostern oder Pfingsten, deren ausgesprochen freudigen Charakter die Musik nach Möglichkeit widerspiegeln sollte, durchaus am Platze. Einen Beleg dafür haben wir in J. A. Hillers Bericht über Tartinis „Osterkonzert", das leider nicht identifiziert werden konnte. Hiller schreibt darüber:

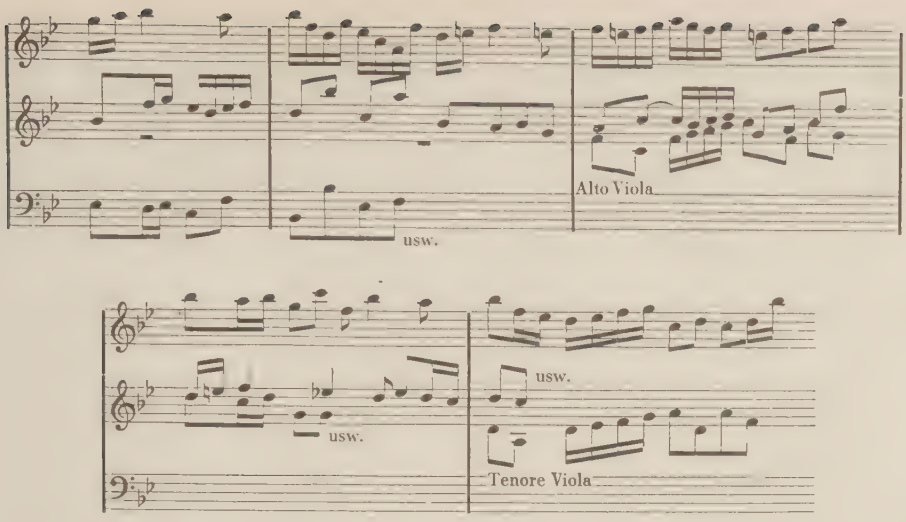
> „Das Osterkonzert von Tartini ist . . . sehr glücklich; es sind lebhafte und ausgesuchte Gedanken, welche eine gesetzte Freude rege machen und sehr wohl mit der Absicht übereinkommen, welche der Verfasser soll gehabt haben." [1]

Bei ernsten kirchlichen Gelegenheiten forderte jedoch die Stellung des Konzerts im Gottesdienst würdige, strenge Haltung der Tonsprache, und in diesem Falle mußte gewöhnlich der Musiker nach alter Kirchen-

Allegro, I. Konzert, III. Satz, 1. Tutti — Albinoni op. 5.



[1] „Wöchentliche Nachrichten" 1767, St. 40, S. 311. Vgl. auch H. C. Blainville, L'esprit de l'art musical, S. 10.



tradition zur Polyphonie greifen. Von den kontrapunktischen Künsten Albinonis in seinen Konzerten Op. 5, woraus das vorhergehende Beispiel entnommen ist, war bereits die Rede.

Gleiche Technik wendet auch Tartini im Ritornell (Allegro) des Konzertes 117 an, dessen Verlauf eine regelrechte vierstimmige Fugenexposition darstellt. (Vgl. Faksimile S. 56—57.)

Vor diesem Allegro weist das Paduaner Autograph eine langsame Einleitung auf, womit Tartini auf die bereits überwundene Form des viersätzigen Kirchenkonzertes zurückgreift.[1]

Die bisherige Betrachtung hat gezeigt, daß Tartini zunächst kein Revolutionär war, daß er im Gegenteil durchaus an die Kompositionsweise der alten Meister anknüpfte. Ihm lag der hohe Geist und das elegische Pathos eines Corelli näher als die leidenschaftliche Sprache eines Vivaldi, von dem er nur die Form übernommen hatte. Mit welcher Überzeugung Tartini noch an der alten fugierten Schreibweise festhielt, beweisen seine Sonaten für Violine und Cembalo, um 1734

---

[1] Dieses Stück ist das Einzige dieser Art, das wir von Tartini besitzen. Diese Tatsache hat Tebaldini (s. Arch. mus. d. Cappel. Ant. S. 78) veranlaßt anzunehmen, die kurze Einleitung stamme nicht von Tartini, zumal sie „von fremder Hand geschrieben" sei. Wer aber Tartinis Autographe gut kennt, zweifelt nicht daran, daß auch die Einleitung unbedingt von Tartini stammt. Vgl. Faksimile, S. 56—57.

Das Autograph enthält auf dem ersten Blatt (bzw. Umschlag) einige Kompositionsproben zum Konzert 116, das sich in einer handschriftlichen Kopie in der Landesbibliothek Dresden befindet. Konzert 116 wurde dann in das hier besprochene Kirchenkonzert 117 umgearbeitet.

bei Le Cène in Amsterdam erschienen.[1] Mit der Komposition dieser Stücke war er schon 1731 beschäftigt, wie er in einem Brief vom 31. März desselben Jahres an Padre Martini schreibt:

> „Ich antwortete Ihnen nicht, weil ich bisher damit beschäftigt war und noch gegenwärtig beschäftigt bin, zwölf Solo-Sonaten zu schreiben, die ich nicht aus eigenem Willen, wohl aber durch die böswillige Handlung eines holländischen Druckers gezwungen, in den Druck gebe."[2]

Tartini widmet diese Sonatensammlung seinem Schüler, dem Venezianischen Edelmann Girolamo Ascanio Giustiniani, dem Übersetzer der fünfzig ersten Psalmen Davids, die Benedetto Marcello als textliche Unterlage zu seinem berühmten Werk *Estro poetico-armonico* benutzt hat. Tartini hatte damals durch die Vermittlung von Giustinianis Vater eine kirchliche Pfründe erhalten, und er sieht — wie er dies in seiner Widmung an seinen Freund sagt — in den Sonaten die „Frucht jener Ruhe", die er dem alten Giustiniani verdankt. In der Tat sind diese Sonaten mit soviel Liebe, Mühe und Kunstaufwand komponiert, daß sie nur in einer sorglosen Zeit vollendet werden konnten.[3]

Die Corellischen Violinsonaten Op. 5, die er über alles schätzte, und wonach er seine Schüler unterrichtete, haben Tartini hier zweifellos als Muster gedient. Er war nicht der erste, der sein Werk schon rein äußerlich nach dem Corellischen Vorbild anlegte, bereits Geminiani und Locatelli waren ihm mit entsprechenden Sonatensammlungen vorangegangen. Anstatt der bunten Satzfolge Corellis bringt allerdings Tartini prinzipielle Dreisätzigkeit in der Folge: langsam, schnell, schnell. Der erste Teil der Sammlung enthält, genau wie bei Corelli, sechs Sonaten für die Kirche. Die Fuge, auf die Tartini genau wie Corelli das Schwergewicht der Sonate legt, steht als Mittelsatz zwischen einem einleitenden langsamen Satz und dem leichtflüssigen, beschwingten Schlußallegro. Im Gegensatz zu den üblichen Fugati im Konzert bringt hier Tartini ganz nach Corellischem Muster vollständige drei- oder vierstimmige Fugenexpositionen.

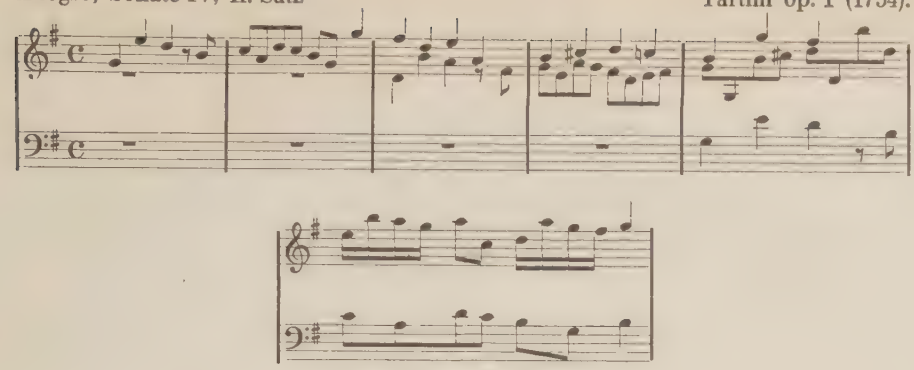
---

[1] Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo, dedicate a sua Eccellenza il Sign. Girolamo Ascanio Giustiniani da Giuseppe Tartini Op. 1. Amsterdam, Spesa di Michele Carlo le Cène. Nr. 576. Vgl. Anm. 3, S. 34—36.

[2] Das italienische Original in der Wiener Hofbibliothek. Übersetzung von La Mara, Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. Bd. I, S. 179.

[3] Materielle Sorgen haben Tartini gelegentlich gezwungen, viele Schüler zu unterrichten. Zeitweise mußte er täglich zehn Stunden geben. (Brief an Giordano Riccati. Vgl. Tamaro, Nel giorno della inaugurazione del monumento a G. Tartini in Pirano, S. 59.)

Allegro, Sonate IV, II. Satz — Tartini op. 1 (1734).

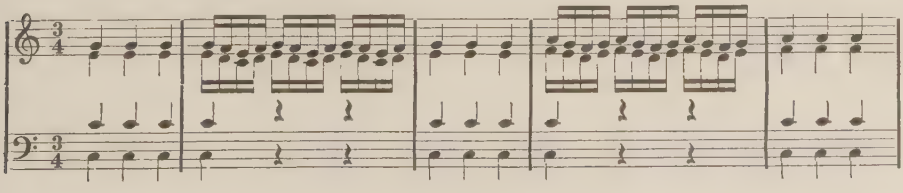


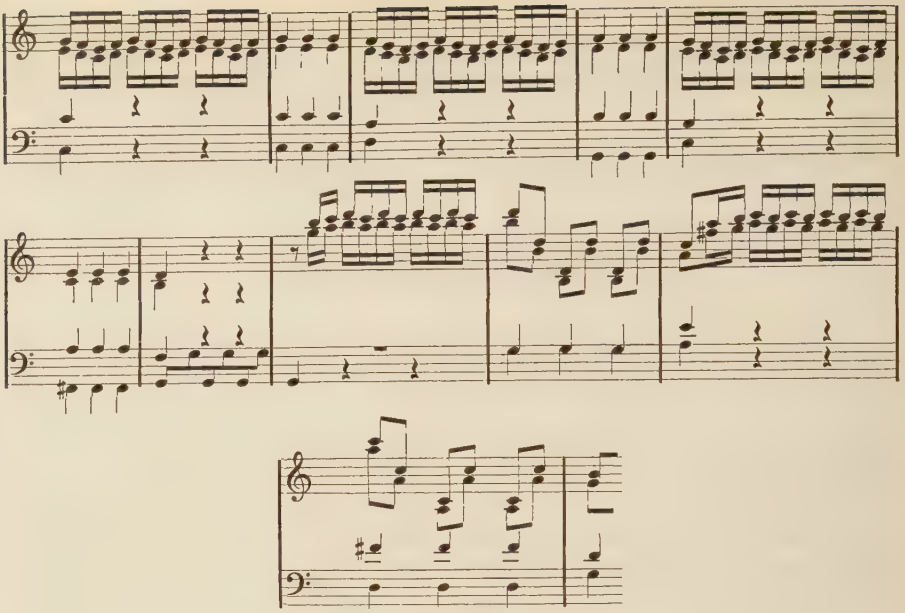
Selbst das breite Adagio, in das die Fugen Corellis bei der Schlußkadenz münden, fehlt hier nicht.

Grundsätzlich verschieden sind die übrigen sechs Sonaten des zweiten Teiles. Hier verzichtet Tartini auf suitenartige Sätze, wie sie an entsprechender Stelle bei Corelli stehen, betont aber auf andere Weise die Sphäre echter Kammermusik. Die homophone Faktur, die leichtflüssigen Rhythmen, die starken Verzierungen stehen in krassem Gegensatz zur strengen Haltung der fugierten Sätze, deren Klangherbheit durch das polyphone Doppelgriffspiel noch erhöht wird. Man spürt hier in den Kammersonaten, daß die Absichten des Komponisten dahin gerichtet sind, weichere Töne anzuschlagen, die klanglichen Wirkungen durch beschwingte Geigenpassagen zu steigern und den Ausdruck intim und persönlich zu gestalten, worauf schon die häufig vorkommende Bezeichnung „affettuoso" (liebevoll, herzlich oder zärtlich) deutet.

Eine entsprechende Scheidung wie in der Sonate, läßt sich auch im Konzertschaffen Tartinis verfolgen. Wir treffen darin neben Stücken mit fugierten Ritornellen auch solche rein homophoner Faktur. Letztere zeichnen sich durch klangliche Pracht aus, nicht selten zum Nachteil der Thematik, die im Schematischen erstarrt. Endlose Terzengänge und eine wiederholungsselige Motivik wirken lähmend auf den Gesamtinhalt.

(Allegro) Konzert 1, I. Satz, 1. Tutti — Tartini.





Die Starrheit solcher Thematik vermeidet sonst Tartini durch Einführung melodischer Kontraste und Anwendung kleiner Imitationen, Momente, die eine Lockerung auch im Ausdruck herbeiführen. In rhythmischer Hinsicht durchdringt jetzt jene bereits besprochene Manier alla lombarda auch das Schaffen Tartinis.

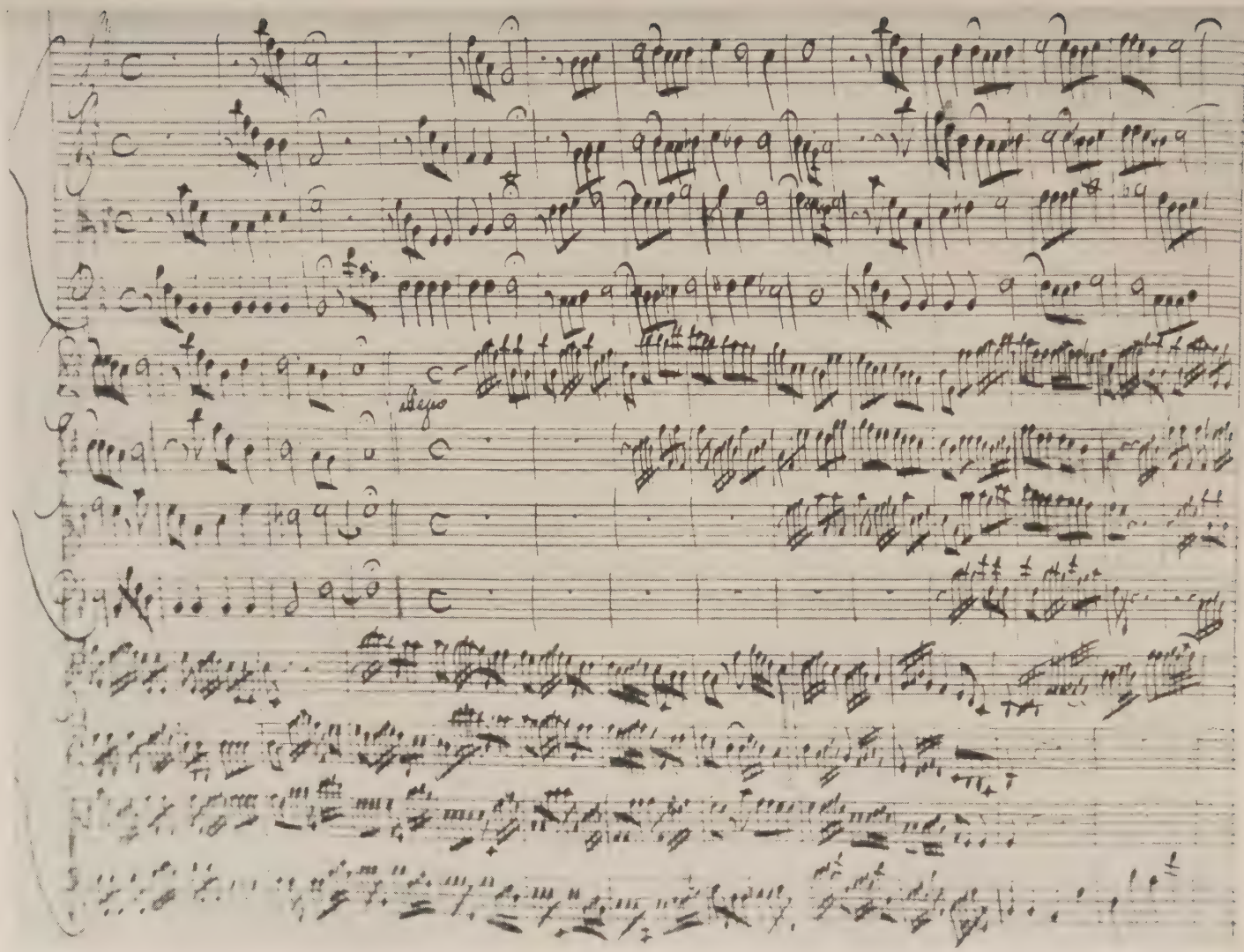
Anregungen zu dieser modischen Ausdrucksweise verdankt Tartini außer Vivaldi in erster Linie dem großen Geiger Francesco Maria Veracini und dem geschichtlich allerdings weniger bedeutenden Gasparo Visconti aus Cremona. Fanzago berichtet, Tartini sei durch diese Neuerer des Violinspiels zu Erkenntnissen gekommen, die ihn zwangen, seine bisherige Spielweise zu ändern.[1] Fanzago deutet hier offenbar auf jene uns nur in dunklen Zügen bekannte Zeit im Leben Tartinis vor 1721 hin.

Von Visconti sind uns nur wenige Werke erhalten. Le Cène hat in Amsterdam gleich mit der ersten Konzertsammlung Tartinis, um 1728,[2] einen anderen Konzertband herausgegeben, der nebeneinander Werke von Tartini und Visconti enthält.[3] Wie es bei Sammelwerken oft der Fall ist, fehlen auch hier nähere Angaben darüber, welche dieser Kon-

[1] A. a. O. S. 13.

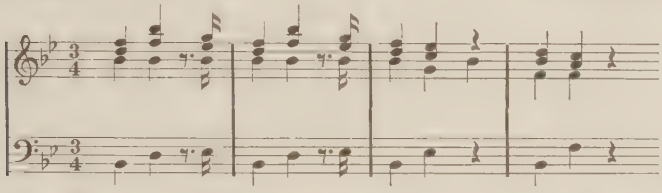
[2] Vgl. Anm. 3, S. 34—36.

[3] Sei Concerti a cinque Stromenti del (!) Signori G. Tartini e G. Visconti.



zerte von Tartini und welche von Visconti stammen.[1] Zwei der darin enthaltenen Konzerte, das eine in B-Dur, das andere in D-Dur (siehe them. Verz., Anhang: III u. IV), laufen in handschriftlichen Kopien unter Tartinis Namen,[2] eine Untersuchung ihrer stilistischen Merkmale läßt sie jedoch kaum in dessen Schaffen eingliedern. Vieles spricht aufs entschiedenste gegen Tartinis Autorschaft, sodaß wir hier Visconti als Komponisten annehmen müssen.[3] Das erste Konzert in B-Dur weist gleich im Anfangsallegro eine Art Thematik auf, deren ausgesprochen galante Haltung, gekennzeichnet durch motivische Kurzatmigkeit, homorhythmische Bildungen, Ausnutzung der Pause als Spannungsmoment, Tartini gänzlich fern liegt.

Allegro, I. Satz, 1. Tutti G. Visconti.



Im Solo vermißt man ferner die gewohnte organische Freiheit und geigerische Großzügigkeit. Es erstarrt vielmehr in dürftigen Arpeggien, wie sie Tartini niemals mit solcher Nüchternheit angebracht hätte. Der langsame Satz, im alten, barocken Stil, weist eine äußerst bewegte, vollstimmige Begleitung auf, die zur üblichen durchsichtigen Art Tartinis in scharfem Gegensatz steht. Das Abschließen des Satzes endlich auf der Dominante, wie dies hier geschieht, kennt Tartini in seinem gesamten Konzertschaffen nicht.

In noch stärkerem Maße fällt das andere Konzert in D-Dur aus dem Rahmen Tartinischer Kunst. Schon der Ersatz der Bratsche durch eine

---

[1] Der Druck, anscheinend ein Unikum, befindet sich im Besitz der Privatbibliothek Scheurleer im Haag. Da die Werke nicht ausgeliehen werden, konnte der Druck für diese Arbeit nicht eingesehen werden. Der Herr Bibliothekar Dirk Balfoort hat aber in liebenswürdiger Bereitwilligkeit ein genaues thematisches Verzeichnis zur Verfügung gestellt.

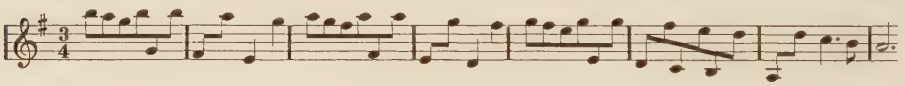
[2] Konzert in B-Dur Ms. im Besitz der National-Bibl. Wien, Sign. Hss. E. M. 139, Konzert in D-Dur, Ms. im Besitz der Bibl. d. Joachimsthalschen Gymn. zu Templin (Uckermark).

[3] Daß diese beiden Werke Tartini zugeschrieben wurden, läßt sich daraus erklären, daß die alten handschriftlichen Kopien zweifellos Abschriften aus dem Sammelwerk Le Cènes sind. Bei der Berühmtheit Tartinis, gegenüber dem in weiten Kreisen unbekannten Visconti, ist eine solche Verwechslung der Autorschaft verständlich.

dritte Violine, der hier vorliegt, hätte dem traditionstreuen Tartini niemals gelegen. Der fast nur aus Arpeggien bestehende erste Satz, der Abschluß des Largo wiederum auf der Dominante und das Auftreten einer melodischen Reminiszenz des ersten Allegro im Schlußsatze sind Merkmale, die uns bei Tartini völlig fremd sind. Die dürftige musikalische Erfindung — auch an der allzu häufigen Anwendung des Unisono ersichtlich — spricht gegen die Autorschaft Tartinis.[1] Von den übrigen Konzerten des Sammelwerkes läßt sich nicht ein einziges als Komposition Tartinis einwandfrei feststellen.

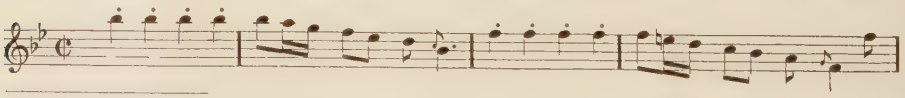
Sind die Viscontischen Konzerte einerseits arm an musikalischer Erfindung, so durchströmt sie doch andererseits ein ausgesprochen virtuoser Zug. Sie verraten, daß ihr Schöpfer Sinn und Verständnis für die Natur des Instrumentes besaß, daß er alle seine Vorzüge kennt und ausnützt. Dieselben Eigenschaften weisen drei handschriftlich erhaltene Konzerte Viscontis in G-Dur, B-Dur und Es-Dur, im Besitz der Landesbibliothek Dresden, auf.[2] Die Vorliebe Viscontis für große Intervallsprünge macht sich hier stark bemerkbar. Namentlich im Solo bevorzugt er die Verbindung von tiefen und hohen Noten dergestalt, daß eine gewisse Scheinpolyphonie zutage tritt. Ähnlich baut er das Thema des dritten Satzes im G-Dur-Konzert auf.

Allegro, Konzert G-Dur, III. Satz G. Visconti.



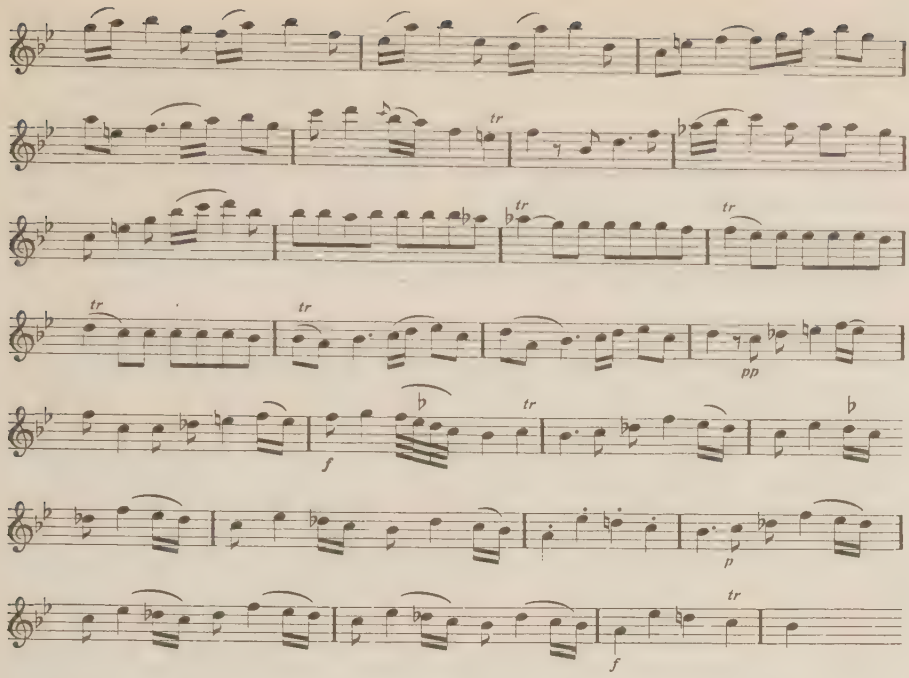
Das Überspringen einer Saite, eine schon von Corelli geübte, nicht ganz leicht auszuführende technische Errungenschaft, wendet auch Tartini mit besonderer Vorliebe an. Der von Visconti häufig angewandte Rhythmus alla lombarda mag ebenfalls von wesentlichem Einfluß auf Tartini gewesen sein. Zu welchen Übertreibungen diese synkopische Manier manchmal ausartete, zeigt das Anfangsritornell des Viscontischen Konzertes in B-Dur:

Allegro sempre staccato, Konzert B-Dur, III. Satz, 1. Tutti G. Visconti.



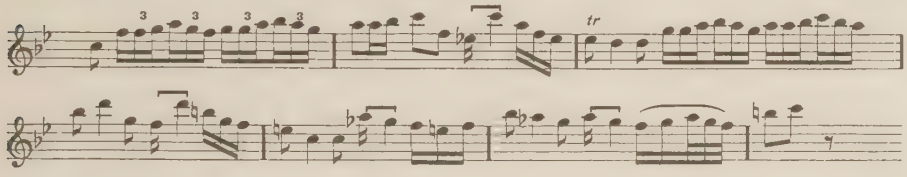
[1] Aus demselben Grunde dürfte auch das Konzert in A-Dur, im Besitz der Universitätsbibl. Rostock (them. Verz., Anhang: II), kein Werk Tartinis sein.

[2] Sign.: Mus. 2822 (G-Dur) 0/1, 2822 (B-Dur) 0/2, 2822 (Es-Dur) 0/3.



Die Vorliebe Viscontis für ausgeschriebene Vorschläge, die den Rhythmus erheblich komplizieren, zeigen Stellen wie etwa die folgende:

Allegro, Konzert B-Dur, I. Satz, Takt 27—33 G. Visconti.



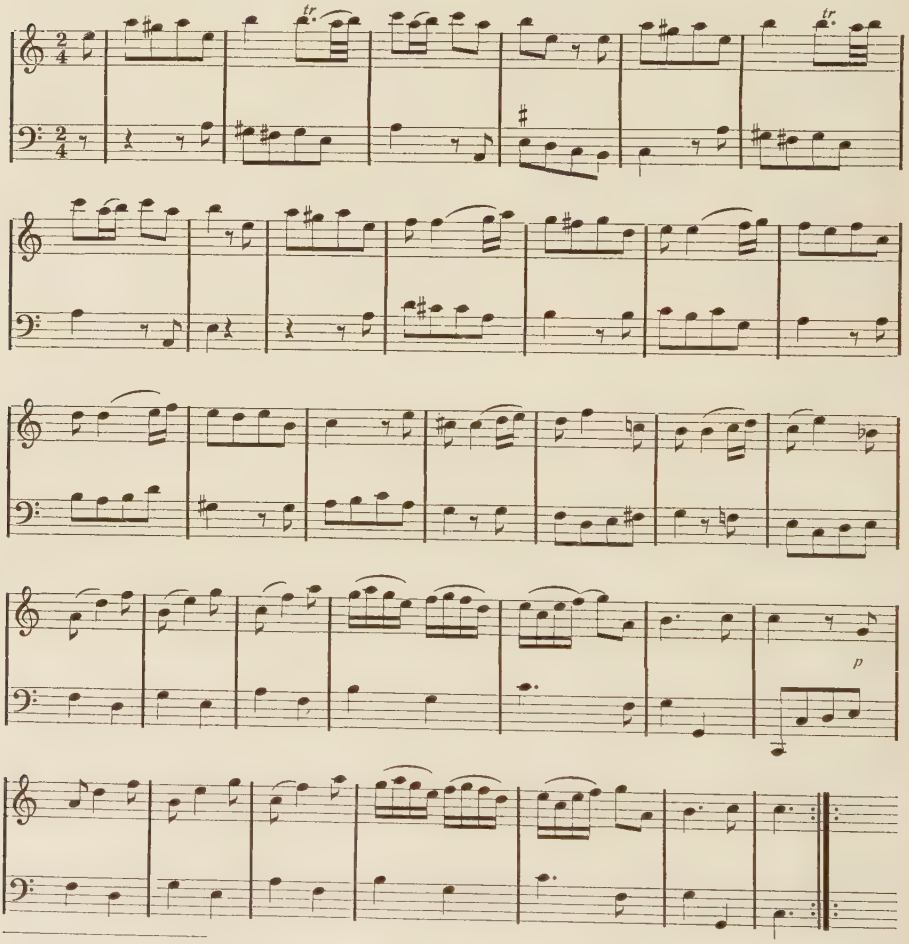
Auch Tartini bedient sich häufig in seinen frühen Werken dieser sonderbaren Schreibweise Viscontis, mit dem er auch die Unruhe und den stetigen Stimmungswechsel der Spielart gemeinsam hat.

Noch stärkere Anregungen zu seiner Spielweise scheint Tartini dem Geiger A. Veracini zu verdanken, den er 1716 in Venedig hörte.[1] Die beiden Künstler mögen sich auch in Prag getroffen haben, denn Veracini soll, nachdem er seinen Verpflichtungen als Kammervirtuose am Dresdener Hofe nachgekommen war, seit 1723 viele Jahre bei Graf Kinsky in Prag geweilt haben, also in derselben Zeit, als Tartini dort

[1] Vgl. Ausführ. auf S. 26 f.

war. [1] Die frühesten uns bekannten Werke Veracinis sind seine 12 Sonaten, die er, wie bereits erwähnt, dem König Friedrich August von Sachsen gewidmet hat.[2] Diese Stücke knüpfen nicht an Vivaldis leidenschaftliche Sprache, sondern an Corellis Ideal an, das allerdings hier durch einen gewissen Zug ins Anmutige in eine Sphäre modernen Empfindens gerückt ist. Man verfolge im Allegro der VI. Sonate die eigentümliche Wirkung der Synkopenketten, eine jetzt in allen Gattungen auftretende Erscheinung.

Allegro, Sonate VI, II. Satz — Fr. Veracini, 1716.

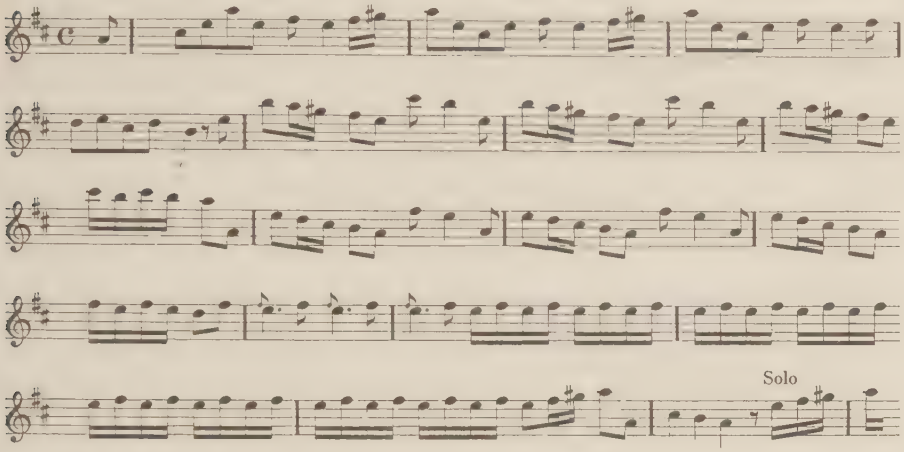


[1] Vgl. Gerber, Historisch-biographisches Lexikon der Tonkunst, Art. „Veracini".

[2] Genauer Titel: Francesco Veracini, Sonate a Violino o Flauto solo e Basso dedicate all' altezza Reale del serenissimo Principe Elettorale di Sassonia. Venezia 1716. (Landesbibl. Dresden. Ms. Autogr. 2413 R/12.)

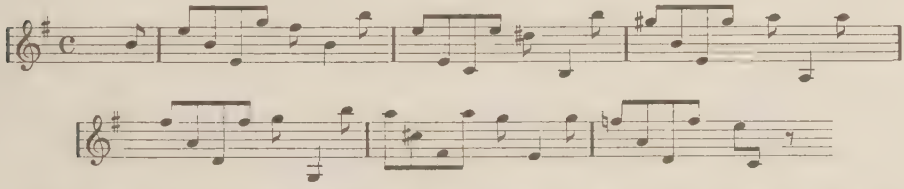
Man beachte auch die charakteristische Rhythmik folgender Konzertthematik Veracinis:

Allegro, I. Satz, 1. Tutti. Sammelwerk Le Cène Nr. 448 (um 1717) Fr. Veracini.



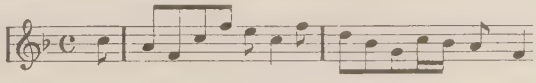
Die Ablösung der Achtelbewegung durch Synkopen entspricht der Grundformel die uns aus Corellis Preludien, Allemanden und Gavotten bekannt ist.

Allegro, Sonata VIII, Allemanda Corelli op. 5.



Aus der Sonate und der Suite fand dann diese Rhythmik schon bei Corelli selbst ihren Weg in das Konzert.

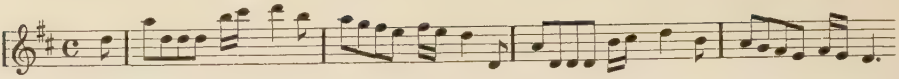
Allegro, Konzert IX, Gavotta Corelli op. 6.



Auch Carlo Tessarini, 1729 Violinist an der Markuskapelle in Venedig, benutzt solche Thematik in seinen Sinfonien Op. 3, erschienen um 1732 bei Le Cène.[1]

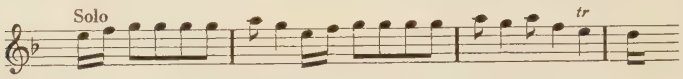
[1] Vgl. auch Schering, Geschichte des Violinkonzerts, Beispiel auf S. 109.

Allegro, Sinfonia I, 1. Satz Tessarini op. 3.



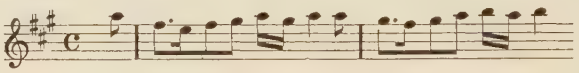
Ähnlich verfährt Gius. Ant. Brescianello in seinen bereits 1726 erschienenen Konzertsinfonien.

Allegro, Konzert I, 1. Satz Brescianello op. 1.

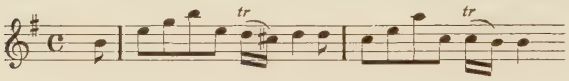


Wir haben es hier mit einem allgemein gebräuchlichen rhythmischen Schema zu tun, das auch bei Tartini häufig vertreten ist. Zunächst vermeidet Tartini allerdings das Wiederholen des Anfangsmotivs nach Veracinis und Brescianellos Art, und statt dessen sequenziert er die einzelnen Abschnitte nach Corellischer Art.

Allegro, Konzert 94, 1. Satz Tartini.



Allegro, Konzert 57, I. Satz Tartini.

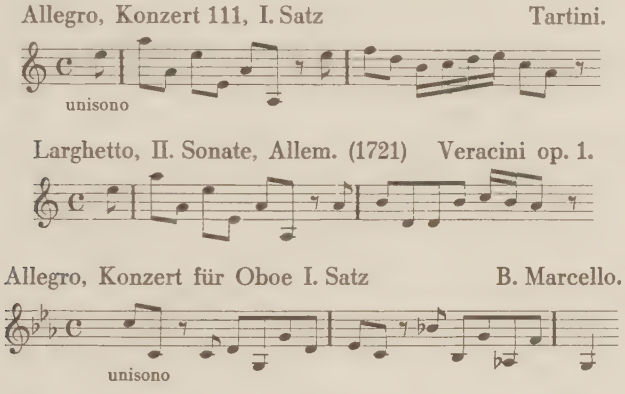


Das motivische Gliedern der Thematik unter Verwendung der Sequenz oder sequenzartiger Motivwiederholung auf anderer Stufe hat Tartini überhaupt zum Prinzip erhoben, an dem er bis etwa 1735 gewöhnlich festhielt, während seine Zeitgenossen längst zu neuer Themengestaltung übergegangen waren.

Daraus darf man jedoch nicht schließen, Tartini stände den modernen Bestrebungen ablehnend gegenüber. Keine Periode seines Schaffens war kritischer als die kurz vor 1730. Niemals war sein Kampf um Formgestaltung und Ausdrucksweise intensiver als jetzt. Das Hauptproblem, das ihn beschäftigte, lag darin, den goldenen Mittelweg zu finden, der alte Tradition mit neuem Geist zu vereinigen vermochte. In Bezug auf das Konzert mußte er außerdem einen neuen Typus schaffen, der ohne die kirchliche Haltung zu verletzen auch dem klangfreudigen Wesen der Gattung entsprechen würde. Charakteristisch, ja symptomatisch in dieser Hinsicht sind seine spätestens 1730 bei Le

Cène erschienenen weiteren sechs Violinkonzerte.[1] Auch diese, wie die früheren, sollen ohne Tartinis Wissen gedruckt worden sein und weichen von den Autographen zum Teil erheblich ab.

Was die Thematik betrifft, so ist sie von Fall zu Fall grundsätzlich verschieden geartet. Dadurch erhält jedes Konzert ein eigenes Gepräge. Gleich das erste Konzert der Sammlung (Them. Verz. 111) bringt in beiden Geigen ein nach venezianischer Unisonoart erfundenes Thema. Selbst die üblichen Oktavsprünge, wie sie etwa das Thema des aus der Bachschen Bearbeitung bekannten Oboenkonzerts Marcellos aufweist, fehlen hier nicht. Ein Thema Veracinis aus den Sonaten Op. 1 (1721) ist mit dem Tartinischen fast identisch.



Ähnliche Spannung erzeugen bei Corelli die großen Intervallsprünge im einleitenden Satz des I. Konzerts. Während jedoch bei Marcello und Corelli die pathetische Sprache nach echt barocker Art durch den ganzen Satz hindurch festgehalten wird, biegt Tartini den Ausdruck gleich nach einigen Takten ins Anmutige um, sodaß er gegen Schluß durch reichlichen Gebrauch von lombardischen Rhythmen und Echowirkungen das Ritornell in fröhlicher Stimmung beschließt.

Das zweite Konzert (Them. Verz. 91) wird durch drei Akkordschläge eröffnet. Es ist eine alte stereotype Wendung, eine Anfangsformel, wie sie bei instrumentalen Formen des ausgehenden Barock häufig vorkommt.[2] Freilich hier bei Tartini werden diese Akkordschläge in das Thema einbezogen und im weiteren Verlauf motivisch verarbei-

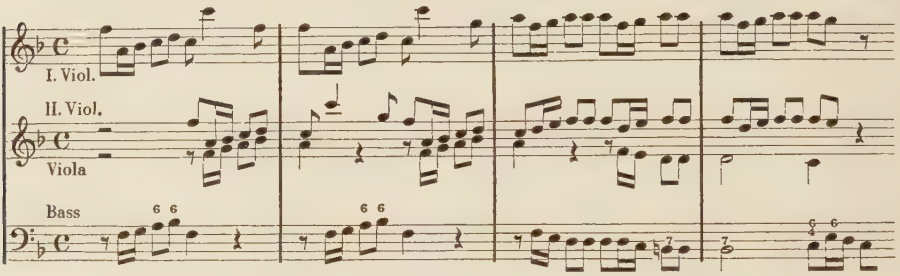
[1] Sei Concerti a cinque stromenti a Violino principale, Violino primo e secondo, alto Viola, Organo e Violoncello. Composti e mandati per il Signor Giuseppe Tartini di Padoa. Opera prima, libro secondo. Amsterdam a spesa di Michele Carlo le Cène. No. 548.

[2] Vgl. W. Fischer, a. a. O., S. 37.

tet, während sie bei den älteren Meistern nur eine „Geste", eine Art „Vorhang" bedeuteten. Tartini beabsichtigt damit gewisse dynamische und melodische Kontraste innerhalb des Themas herbeizuführen.

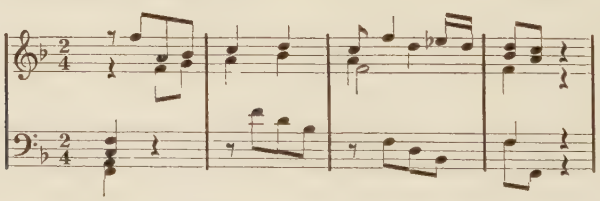
Das Ritornell des dritten Konzertes (Them. Verz. 59) stellt durch seine harmonische Beweglichkeit, rhythmische Lebhaftigkeit und eindringliche, klangvolle Melodik einen Typus dar, den wir als ausgesprochen „italienisch" im Quantzschen Sinne empfinden.

Allegro, Konzert 59, I. Satz, 1. Tutti — Tartini.



Damit ist gleichzeitig ein Gegensatz zum französischen Geschmack gemeint, der breiten, ruhigen Melodieverlauf bevorzugt, dafür aber ausgiebigen Gebrauch von Verzierungen, den sogenannten *agréments*, macht. Diese Gegensätze hat Bach im Auge gehabt, als er im zweiten Teil der *Klavierübung*, um 1735, ein Konzert „nach italienischem Gusto" und eine Ouverture „nach französischer Art" komponierte. Wenn er das Konzert mit dem bekannten charakteristischen Anfang eröffnet:

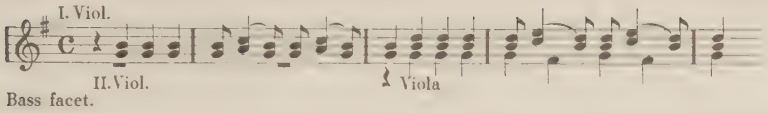
Italienisches Konzert — Bach.



so ist es eindeutig, daß er an eine Art Thematik dachte, wie sie das obige Beispiel Tartinis verkörpert.

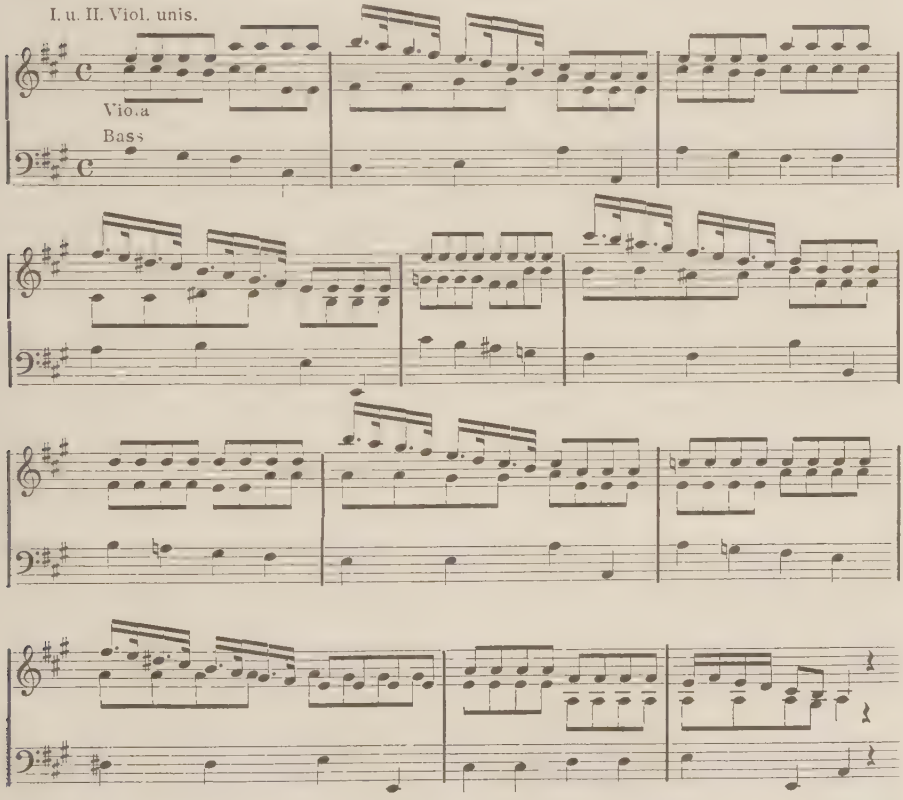
Das vierte Konzert der Sammlung (Them. Verz. 71) macht Gebrauch von jener bereits besprochenen konstruktiven, aus der Oper entlehnten Dreiklangsthematik.

Allegro, Konzert 71, I. Satz, 1. Tutti Tartini.



Durch Einschiebung der üblichen Synkopen wird zwar die starre melodische Linie wesentlich gelockert, der Ausdruck entbehrt jedoch der Beschwingtheit, die Tartinis Tonsprache sonst aufweist. Das Ritornell des fünften Konzertes (Them. Verz. 88) ist dagegen ganz im Geist früher Vivaldischer Kunst gehalten.[1]

(Allegro) Konzert 88, I. Satz, 1. Tutti Tartini.



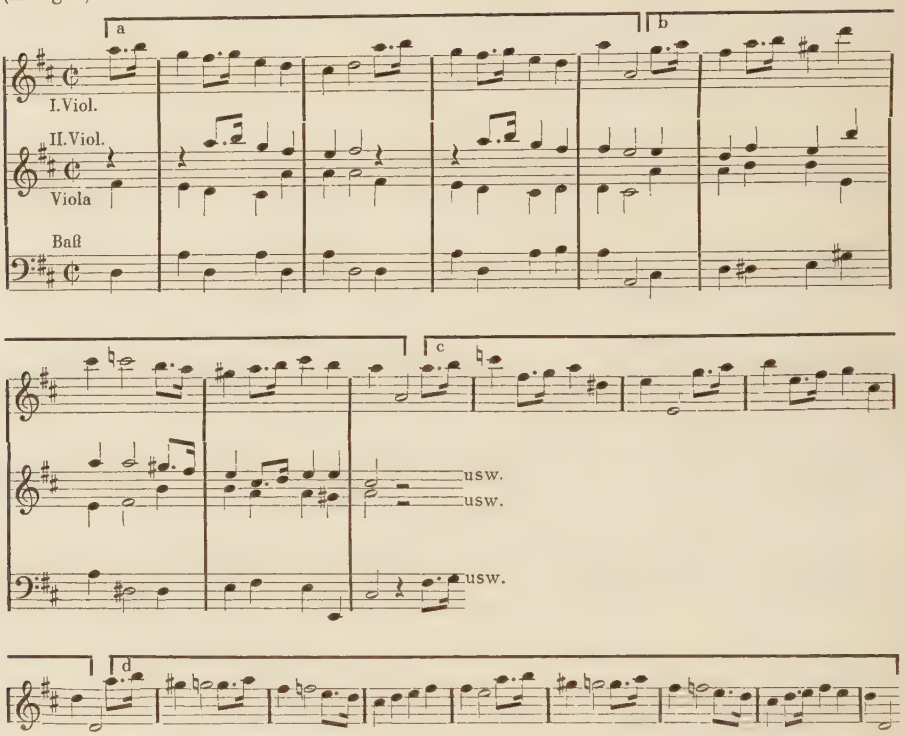
Wir haben eines der wenigen Beispiele vor uns, bei denen Tartini auf pathetisch-ausdrucksvolle Töne zugunsten einer kraftvollen, leidenschaftlichen Thematik verzichtet. Vivaldisch ist hier sowohl die Tech-

[1] Tebaldinis irrtümliche Themenangabe des I. Satzes (a. a. O. S. 143, Nr. 33) beruht auf einer verhängnisvollen Verwechslung.

nik der Tonwiederholung als auch die motivische Einheit der Melodik, die sonst bei Tartini durch Kontrastelemente oft gesprengt wird. Auch in der Struktur des Ritornells folgt Tartini hier dem Vivaldischen Vorbild, indem er Vorder-, Mittel- und Nachsatz klar aneinander gliedert.[1]

In krassem Gegensatz zu dieser eben betrachteten Thematik steht die des letzten Konzertes der Sammlung (Them. Verz. 18).

(Allegro) Konzert 18, I. Satz, 1. Tutti — Tartini.



Der motivische Verlauf wird in kurze Abschnitte klar gegliedert. Dadurch geht der große Fluß des Linearen zugunsten einer leichtfaßlichen, liedmäßigen Melodik verloren. Gleichzeitig und in Widerspruch zu dieser Reihungstendenz tauchen immer wieder jene für die alte Schreibweise typischen Stimmkreuzungen auf, die auf die üblichen Imitationen zwischen beiden Geigen zurückgehen.

[1] Das Notenbeispiel bringt nur den Vordersatz des Ritornells. Das Autograph Tartinis weist einen aus wirkungsvollen Arpeggienketten bestehenden Mittelteil auf, der im Druck jedoch vom Herausgeber eigenmächtig weggelassen wurde. Der Nachsatz knüpft epilogartig an den Anfang an.

Die bunte, von Fall zu Fall in ihrem Wesen wechselnde Thematik dieser zweiten Konzertsammlung zeigt, wie verschiedenartig die Auswirkungen der Umwelt auf Tartini gewesen sind. Wir spüren aber zugleich seinen ständigen Kampf um eine neue Ausdrucksweise, um einen eigenen Stil. Hält er sich noch äußerlich an die überlieferten Form- und Klangelemente, so ist er doch innerlich von den Fesseln der Tradition befreit. Der Kontrapunkt, zu dem er immer wieder greift, kann die brandende Welle einer neuen Empfindungswelt nicht mehr aufhalten.

Eine prinzipielle Dreiteiligkeit im Ritornellbau nach Vivaldischem Muster kennt Tartini zunächst nicht. Bei einigen der frühesten Konzerte (etwa Nr. 58, 74, 89) herrscht ein stark improvisatorischer Zug. Mehr oder weniger kurze Abschnitte werden miteinander verflochten, ohne daß sie sich in eine ausgeprägte formale Gestalt zusammenschließen. Bald treten jedoch drei klar umrissene Ritornelltypen hervor. Der erste wird durch die polyphone Schreibweise bestimmt. In diesem Falle bestreiten eine mehr oder weniger strenge Fugenexposition oder die kanonische Durchführung eines prägnanten melodischen Gedankens den Verlauf des Ritornells. Trotz der „gebundenen" Schreibweise wird hier die Neigung nach Bildung von klar umrissenen Abschnitten deutlich bemerkbar. Das Konzert 55, beispielsweise, weist eine dreimalige kontrapunktische Durchführung desselben motivischen Materials auf, wobei der musikalische Verlauf bei zunehmender räumlicher Entfaltung der aufeinander folgenden Teile auch eine Steigerung des Ausdrucks erfährt. Eine derartige Formengestaltung stellt einen ausgesprochenen Entwicklungsvorgang dar, der sich in etwa folgende schematische Formel bringen läßt:

Taktzahl:	6	$10^1/_2$	20
Motivische Entwicklung:	A +	A′ +	A″
Modulation:	T	T-D^0	D^0-T

Diesem Prinzip des organischen Wachsens steht jenes der üblichen dreiteiligen Reihung: A+B+C gegenüber, wie dies etwa die Anlage des fugierten Ritornells des Konzertes 57 aufweist.

Der zweite Ritornelltyp weist, von gelegentlichen Imitationen abgesehen, homophonen Satz und dreiteilige Anlage auf. Neben dem Entwicklungstypus A+A′+A″ (vgl. Konzert 85) kommt häufig auch die bei Vivaldi vertretene formale Einteilung des Ritornells in Vorder-, Mittel- und Nachsatz vor. Hier sind die Variationsmöglichkeiten groß, denn im Mittelteil, der die Fortspinnung eines aus dem Vordersatz entnommenen Motivs übernimmt, wird in der Regel frei musiziert. Entgegen der Vivaldischen Praxis erstrebt in diesem Falle Tartini eine

möglichst starke motivische Einheit der Teile. Im Konzert 111, beispielsweise, bestreiten trotz des bewegten melodischen Vorgangs nur zwei kurze Motive a und b den ganzen Verlauf des Ritornells:

Taktzahl:	2	2	3	1	2	2	2	3	1
Motive:	ab	+ ab	+ 3 × b′	+ Kadenz	ab	+ 2 × b	+ 2 × Kadenz	‖: 3 × b″	+ Kadenz :‖
	Vorder-				Mittel- (Fortspinnung)			Nachsatz	

Der letzte Ritornelltypus weist zweiteilige Anlage auf. Auch hier werden alle Kombinationsmöglichkeiten verwendet. Die schlichteste Form finden wir etwa in Konzert 60 vor:

Motive:	A + A′
Modulation:	T-D D-T

Einen entwickelteren Typus verkörpert das in reiner zweiteiliger Liedform gehaltene Ritornell des Konzertes 18 (vgl. Beispiel S. 50):

4	4	4	8
A + B		C + 2 × D	
T - D		T - (D - T)	

Meist aber zerfallen beide Teile dieses Ritornelltypus in je drei Abschnitte nach dem Schema $\frac{a\ b\ c}{T - D} \mid \frac{a'\ b'\ c'}{D - T}$ (vgl. Konzert 15, 16, 59, 71).

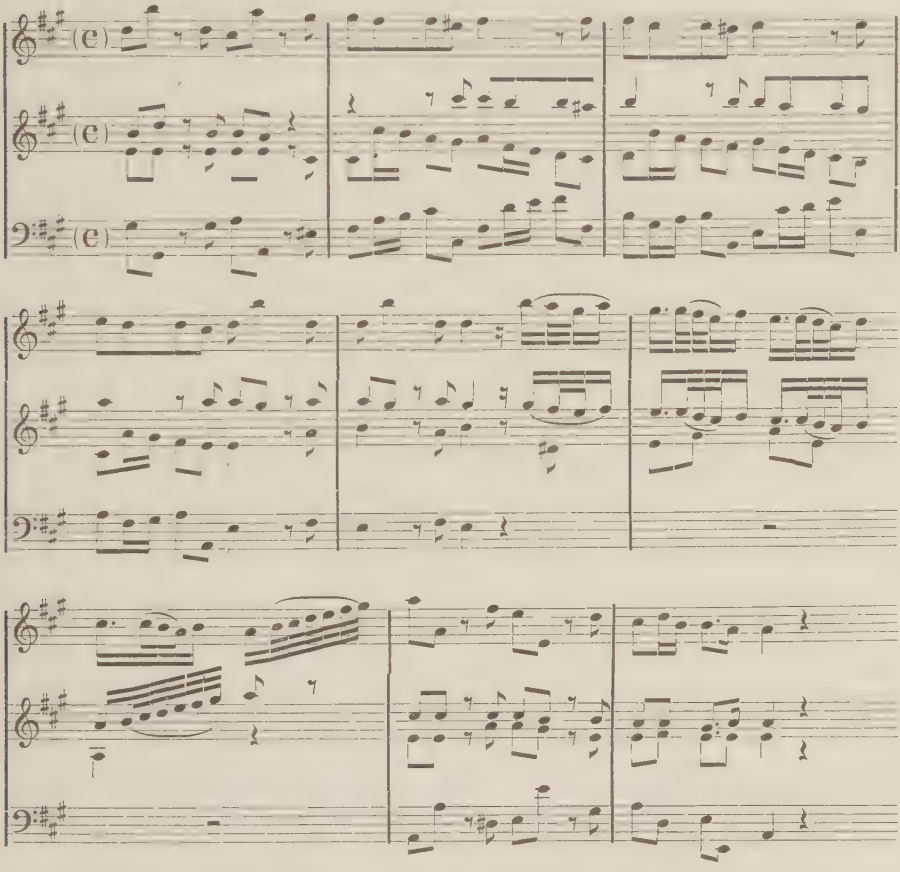
Die Vorliebe Tartinis für Fugatopraxis brachte es mit sich, daß das polyphone Stimmgewebe regen Anteil aller Instrumente am musikalischen Geschehen forderte. Aber auch im homophonen Satz wirkt noch die polyphone Praxis bestimmend, denn Tartini versäumt keine Gelegenheit, auch die tieferen Orchesterstimmen melodisch selbständig zu führen. Er bevorzugt zwar Terzen- und Sextengänge, ohne jedoch dabei die Individualität der einzelnen Instrumente durch die Herrschaft der Oberstimme zu lähmen. Dazu gesellt sich eine Baßführung, deren Beweglichkeit das harmonische Bild stark belebt. Eine solche Behandlung des Orchesters beweist, wie groß noch der Einfluß der kontrapunktischen Schreibweise auf Tartini war. Seinen Kompositionsschülern empfahl er als „höchste aller Regeln" „das Singen aller Stimmen" und das Vermeiden von „Übermalungen oder faulen Stimmen, die unnütz sind".[1]

Tartini sieht jedoch gelegentlich von einer obligaten Führung der Orchesterstimmen ab. Er verlegt alles melodische Geschehen in die

[1] Vgl. G. Tartini, Libro del Contrapunto, S. 42, zusammengestellt von A. Lehneis, 1774 (B. B. Mus. ms. theor. 880).

beiden Violinen und behandelt Viola und Baß als schlichte Träger der Harmonik (s. Beispiele S. 50 u. 55/56). In ganz seltenen Fällen nimmt er aus klanglichen Gründen Stimmgruppierungen vor. Man betrachte folgende kühn auftretende, schwungvolle Wendung mitten im gemessenen Schritt der Ritornellbewegung:

Allegro, Konzert 90, I. Satz, 1. Tutti, Takt 5—12 Tartini.

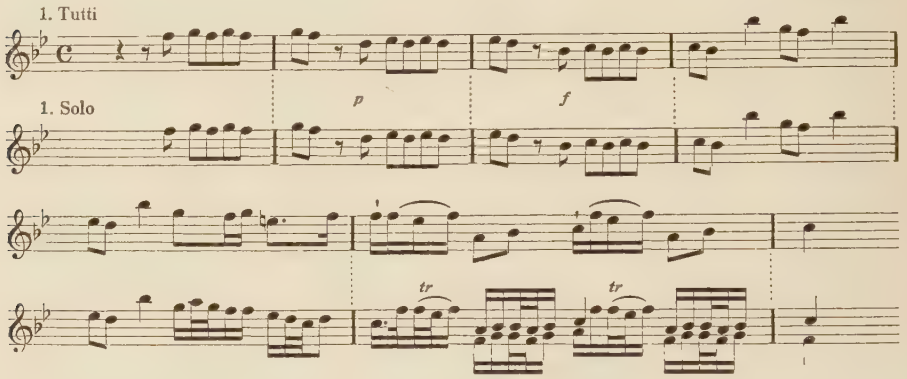


Solche Stimmenkombinationen und klangliche Überraschungen wendet Tartini sonst hauptsächlich im Solo an. Im Tutti erstrebt er dagegen Kraft und Prägnanz des Ausdrucks durch Vollstimmigkeit. Durch ein solches scharf umrissenes, knapp formuliertes Vorspiel ist die unmittelbar darauf folgende Solo-Episode genügend vorbereitet.

Es ist bereits erörtert worden, daß die Solo-Episode bei Vivaldi in der Regel eine Art Überleitung von einem Tutti zum anderen bildet. Als solche besteht sie meist aus Passagenspiel, das im Gegensatz zur thema-

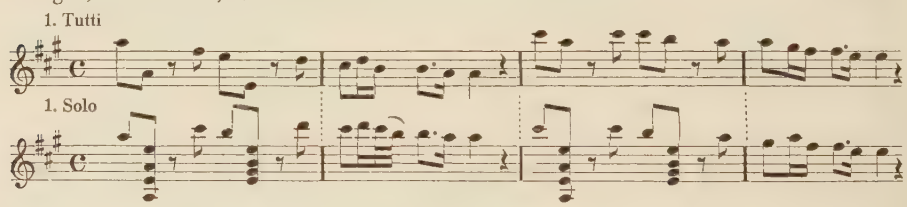
tischen Kraft des Ritornells leichten, flüssigen Charakter trägt. Tartini erkannte jedoch schon früh die Grenzen einer derartigen Gestaltung der Solo-Episode: Ausschweifende Ausbreitung des Passagenspiels und das Fehlen thematischer Beziehungen zum Ritornell drohten oft die Satzeinheit zu sprengen. Um dieser Gefahr vorzubeugen, ist Tartini nun bestrebt, die Solo-Episode mit dem vorangegangenen Ritornell organisch zu verknüpfen. Er läßt daher das Solo mit dem Thema des Ritornells beginnen, das er teilweise wörtlich wiederholt und erst im weiteren Verlauf selbständig fortspinnt:

(Allegro) Konzert 118, I. Satz — Tartini.



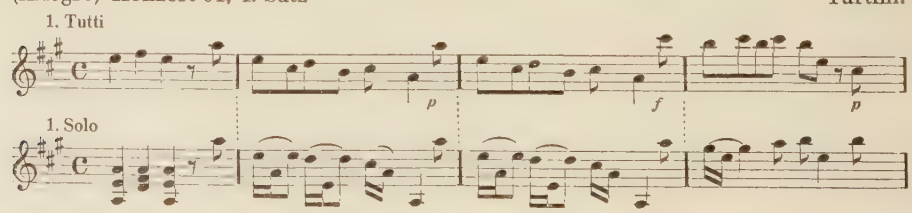
oder sofort variiert, ohne sich von ihm wesentlich zu entfernen.

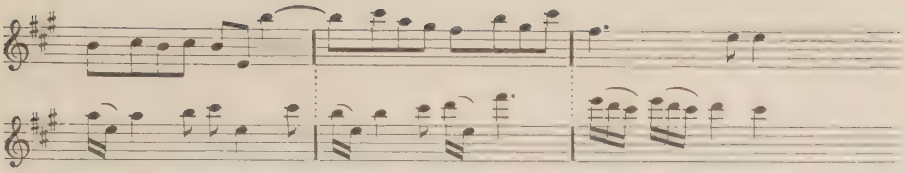
Allegro, Konzert 90, I. Satz — Tartini.



Häufiger weicht er jedoch vom Kopfthema erheblich ab, indem er nur einige seiner Hauptnoten von der Sologeige umspielen läßt.

(Allegro) Konzert 91, I. Satz — Tartini.

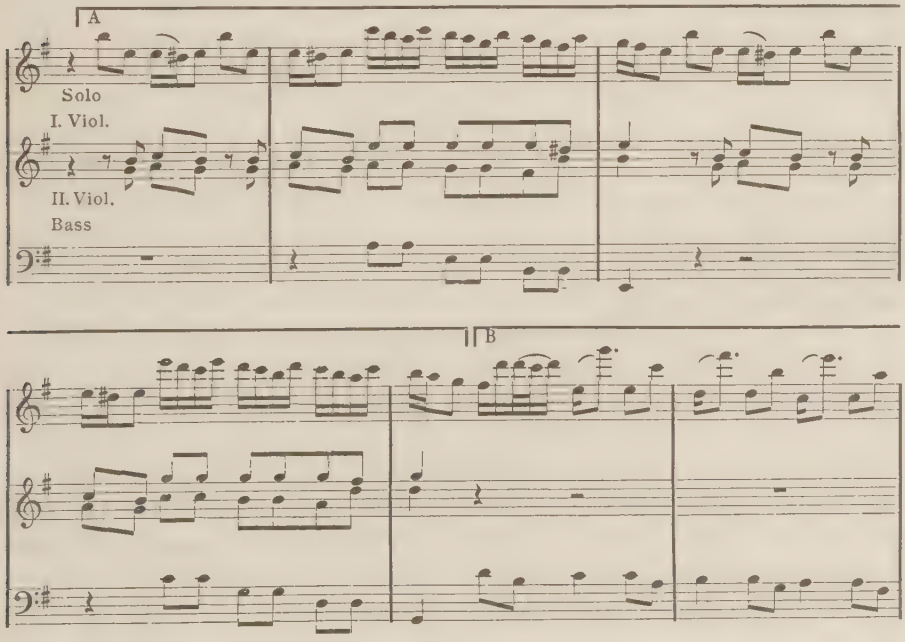


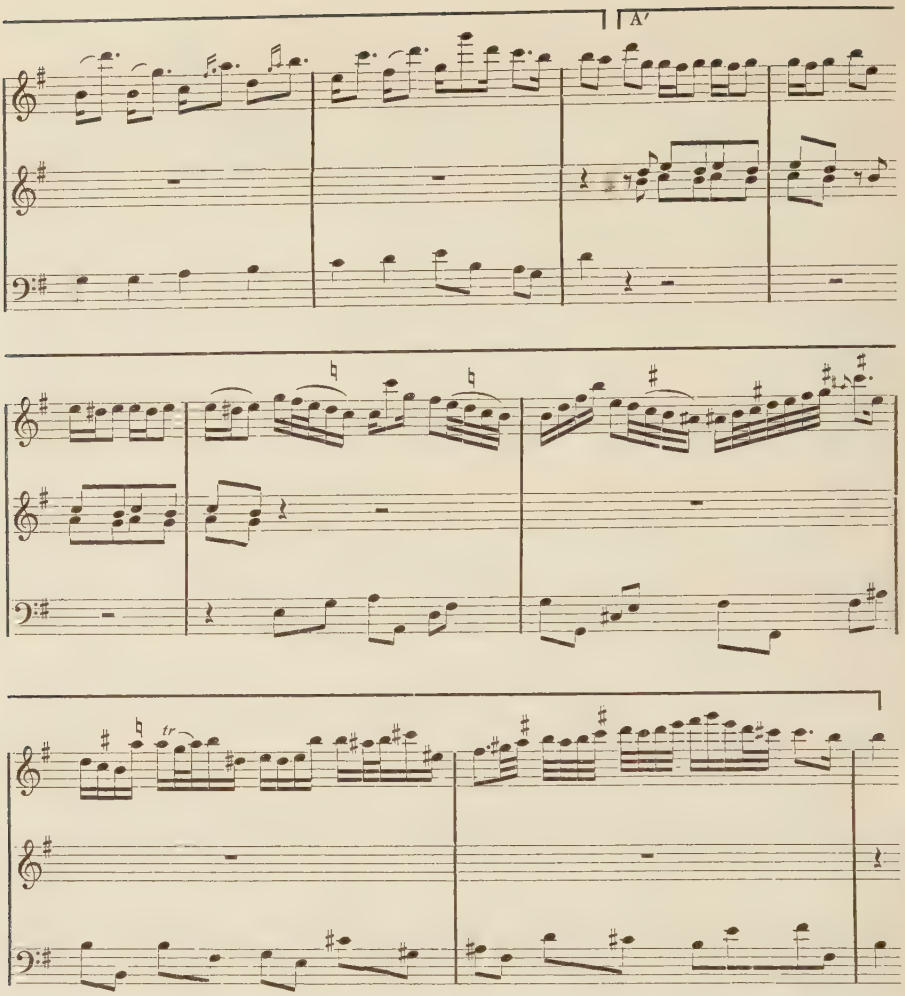


Nach der Herstellung der thematischen oder motivischen Verbindung mit dem Ritornell entwickelt sich das Solo selbständig weiter. Jetzt wird dem Virtuosen die Möglichkeit gegeben, ein eindrucksvolles, auf klangliche Pracht berechnetes Figurationsspiel zu entfalten. Jene gleichmäßigen Arpeggienketten, an denen die frühere Geigergeneration immer wieder Gefallen fand, ersetzen jetzt biegsame Wendungen, „sprechende" Melodiefloskeln. Kühnheiten des Griffbretts, stets von sprühender musikalischer Erfindung getragen, wirken nie als leere Geste.

Es ist bemerkenswert, daß die melodische Verknüpfung der Solo-Episode mit der Thematik des Ritornells auch eine formale Anpassung beider Gruppen zur Folge hatte. Man beachte den Verlauf der I. Solo-Episode im Konzert 56:

(Allegro) Konzert 56, I. Satz, 1. Solo — Tartini.





Nach den ersten vier Takten, die wörtlich das Kopfthema des Ritornells wiederholen, folgt ein frei gestalteter Mittelteil, der nach weiteren vier Takten vom Nachsatz abgelöst wird. Letzterer knüpft an die Motivik des Vordersatzes an. Daraus ist ersichtlich, daß sowohl die formale Dreiteiligkeit als auch die motivische Disposition des Solos dem Aufbau des Ritornells nach dem Schema A B A′ entspricht. Trotz solcher struktureller Verwandtschaft ist jedoch das Solo niemals eine bloße Kopie des Tutti. Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Soloepisode bei Tartini nicht nur die modulatorische Überleitung von einem Tutti zum anderen übernimmt, sondern daß sie kraft ihrer thematisch bedingten Abgeschlossenheit ein selbständiges, in sich ruhendes Gebilde

ist, das neben dem Tutti, wie Baustein an Baustein, seinen Platz im architektonischen Aufbau des Satzes einnimmt.

In der Gestaltung der Begleitung führt Tartini, der älteren Zeit gegenüber, grundlegende Änderungen ein. Schon Vivaldi, der das Solo in der Regel nur mit Generalbaß versieht, zieht gelegentlich auch das Streichorchester zur Begleitung heran. Bei Tartini verschiebt sich dieses Verhältnis wesentlich. Bereits sehr früh ersetzt er allmählich den Generalbaß im Solo durch reine Streichbegleitung. In Bezug auf die Klangmischung ist er äußerst vorsichtig; er vermeidet grundsätzlich vollstimmige Besetzung zugunsten einer durchsichtigen, abwechslungsreichen Begleitung. Das letzte Beispiel zeigt, wie sinnreich sich die klanglich hochgelagerten Geigen und die tiefen Bässe fast unmerklich gegenseitig ablösen. Die Bratsche, auch in Verbindung mit anderen Instrumenten, wird im Solo selten als Begleitinstrument gebraucht. Bis etwa 1730 lassen sich in der Begleitung folgende Klangkombinationen feststellen: 1. Basso continuo, 2. B. c. und 1 Geige, 3. B. c. und 2 Geigen, 4. B. c., 2 Geigen und Bratsche (selten), 5. B. c. und Bratsche selten), 6. 2 Geigen und Bratsche (selten), 7. 2 Geigen (häufig), 8. 1 Geige (selten).

Zu der Besetzungspraxis der einzelnen Begleitstimmen gibt uns Tartini ausdrückliche Anweisungen. Es ist bereits erwähnt worden, daß das Streichorchester des Santo neben der Orgel, die als Generalbaßinstrument diente, aus 4 ersten, 4 zweiten Geigen, 4 Bratschen, 4 Violoncelli und 2 Kontrabässen bestand. Während im Tutti das ganze Orchester tätig war, pflegte man im Solo nach alter Praxis nur je ein Pult mitspielen zu lassen. Diesem für die damalige terrassenförmige Gestaltung der Dynamik charakteristischen Brauch folgt auch Tartini, indem er bei der Solo-Episode an der Stelle, wo die begleitenden Stimmen einsetzen, die Anweisung „Soli" auf der Partitur hinzufügt. Beabsichtigt er jedoch anstatt doppelter einfache — also solistische — Besetzung der einzelnen Ripienstimmen, so vermerkt er ausdrücklich: „Solo". Eine solche Sonderstellung räumt Tartini im Konzert 60 dem Violoncello ein. Die Begleitung wird im ersten Satz außer von zwei Geigen von einem einzigen Cello übernommen; im einleitenden Tutti des Mittelsatzes erhält dieses Cello sogar die melodische Führung. Die persönliche Freundschaft Tartinis zu Antonio Vandini, dem Solovioloncellisten der Kapelle, in dessen Gesellschaft er auch die Reise nach Prag unternahm, hat zweifellos dazu beigetragen, daß der Violoncellpart mancher Konzerte mit besonderer Sorgfalt behandelt worden ist. Für Vandini hat Tartini außerdem einige schöne Violoncellkonzerte geschrieben.

Der bunte, allzu häufige Wechsel zwischen Tutti und Solo der frühen Konzerte Tartinis erweckt den Anschein, als ob der formale Satzaufbau keinem ordnenden Prinzip unterliege. Dies hängt zusammen mit der Spaltung der einzelnen Ritornelle in zahlreiche Abschnitte, die abwechselnd solistisch und chorisch besetzt sind. Es ist bereits auf das Anfangsritornell des Konzertes 89, das durch viele kurze Einwürfe der Solovioline belebt wird, hingewiesen. In derselben Weise werden auch die übrigen Ritornelle behandelt, sodaß der häufige Tutti—Solo-Wechsel, schematisch dargestellt, etwa folgendes bewegte Bild ergibt:

(TSTST) S	(TSTS) S (TSTST) S	(TSTST) S (TST)
Exposition	Mittelteil	Reprise

Dabei treten fünf Tutti und vier Sologruppen deutlich hervor, eine Einteilung, die für das frühe Schaffen Tartinis grundlegend ist. Alle formalen Änderungen im Tartinischen Konzertschaffen bis etwa 1735 vollziehen sich innerhalb dieser Grenzen. Zunächst wird die solistische Mitwirkung der Prinzipalvioline im ersten Ritornell ausgeschaltet, wodurch dieses die gewohnte Vivaldische Abgeschlossenheit erhält. Das vierte Tutti, welches die Reprise in der Tonika übernimmt, paßt sich der Haltung des Anfangsritornells an und verzichtet, wie auch das letzte Tutti, auf jegliche Mitwirkung der Sologeige. In dieser Hinsicht betrachte man unter anderen die Konzerte 72, 86 und 91. Der erste Satz bietet jetzt etwa folgendes Bild:

T S	TSTSTSTST S TSTSTST S	T S T
Exposition	Mittelteil	Reprise

Das in der ersten Tutti—Solo-Gruppe, der Exposition, verwendete thematische Material wird im Mittelteil, der im Tutti den lebhaften Wechsel zwischen vollem Orchester und Soloinstrument aufrecht erhält, mit allen dem Komponisten damals zur Verfügung stehenden Mitteln verarbeitet. Zu der gewaltigen Unruhe des Klanges, herbeigeführt durch den Kontrast der im engsten Raum sich ablösenden konzertierenden Gruppen, tritt auch eine äußerst lebhafte Modulation hinzu. Hier erfahren die thematischen Elemente eine Steigerung, bis sie schließlich ihren Höhepunkt in der zweiten großen Solo-Episode des Satzes finden. Die dritte Solo-Episode übernimmt die Rückleitung zur Tonika und bewirkt dadurch eine allmähliche Beruhigung. Mit der anschließenden Reprise, die das Anfangsthema in der Grundtonart wiederholt, finden die Konflikte des Mittelteils ihre Lösung.

Die unruhige Abwicklung des musikalischen Geschehens im Mittelteil erinnert an die Durchführungstechnik der Sonate bei den Wiener

Klassikern. Um Mißverständnisse zu vermeiden, sehen wir jedoch hier von der Bezeichnung „Durchführung" ab, denn von Tartinis Violinkonzert führt keine direkte Linie zur klassischen Sonatenform. Tartini hat die Einführung einer kontrastierenden Gegenthematik im Sinne der Wiener Klassiker niemals gepflegt. Er arbeitet weiter an der alten von Vivaldi übernommenen Form, die er immer wieder modifiziert. So führt die nächste Phase der Entwicklung bei ihm zur Vereinheitlichung auch des zweiten Tutti. Dieses paßt sich formell und thematisch dem Anfangsritornell an, sodaß nur noch das dritte Tutti den bunten Wechsel aufweist. Man betrachte etwa den Verlauf des I. Satzes im Konzert 56:

T	S	T	S	TSTST	S	T	S	T
T	T-D^0	D^0	Tp	S^0	T^v	T-Tp	T	T
Exposition		Mittelteil				Reprise		

Nach dem oben kurz skizzierten Gang der Entwicklung kristallisiert sich der Tartinische Konzertsatz in fünf klar umrissene Ritornelle und vier Soloepisoden. Die Prinzipalvioline verzichtet endgültig auf jegliche solistische Mitwirkung im Tutti und damit greift Tartini grundsätzlich zum Vivaldischen Typus zurück.

6.

Die ausführliche Behandlung des ersten Konzertsatzes gestattet, die Betrachtungen über den letzten Konzertsatz kürzer zu fassen, denn die formalen Voraussetzungen sind in beiden Fällen gleich. Denselben Weg der Entwicklung, den das erste Allegro zurücklegte, mußte in allen seinen Phasen auch der Schlußsatz machen. Der wesentliche Gegensatz zwischen beiden Ecksätzen liegt lediglich auf ästhetischem Gebiet: Thematik und Gesamtaffekt sind in beiden Fällen grundlegend verschieden und infolgedessen tritt ein Unterschied auch in der Anwendung der technischen Mittel hinzu. Diese Gegensätze können nicht treffender formuliert werden, als es Quantz in der bekannten Darstellung tut:

> „Das letzte Allegro eines Concerts muß sich nicht nur in der Art und Natur, sondern auch in der Tactart, vom ersten Satze sehr unterscheiden. So ernsthaft das erste seyn soll, so scherzhaft und lustig muß hingegen das letztere seyn. Diese nachbenannten Tactarten, als: $^2/_4$, $^3/_4$, $^3/_8$, $^6/_8$, $^9/_8$, $^{12}/_8$Tact, können hierbey gute Dienste thun. Niemals müssen in einem Concert alle drey Sätze in einerley Tactart gesetzet werden: sondern wenn die ersten zweene Sätze im geraden Tacte stehen: so muß der letzte im Tripeltacte ge-

setzet seyn. Ist aber der erste im geraden, und der zweyte im Tripeltacte: so kann der letzte sowohl im Tripel- als im Zweyviertheiltacte gesetzet werden. Niemals aber darf er im gemeinen geraden Tacte stehen: weil dieser zu ernsthaft wäre, und sich also eben so wenig zum letzten Satze schicken würde, als der Zweyviertheil- oder ein geschwinder Tripeltact bey dem ersten Satze eine gute Wirkung thun würde. Es dürfen auch nicht alle drey Sätze ihren Anfang in eben demselben Tone nehmen: sondern wenn die Oberstimme bey dem einen im Grundtone anfängt, kann sie bey dem anderen in der Terze, und bey dem dritten mit der Quinte anfangen. Der letzte Satz geht zwar aus der Tonart des ersten: doch muß man in Ansehung der Modulationen sich hüten, daß man im letzten Satze die Tonarten nicht so nach einander berühre, wie im ersten Satze geschehen ist: um die Ähnlichkeit zu vermeiden.

Im letzten Satze muß überhaupt 1) das Ritornell kurtz, lustig, feurig, doch dabey etwas tändelnd seyn. 2) Die Hauptstimme muß einen gefälligen, flüchtigen und leichten Gesang haben. 3) Die Passagien müssen leicht seyn, damit man nicht an der Geschwindigkeit gehindert werde. Mit den Passagien im ersten Satze aber, dürfen sie keine Ähnlichkeit haben. Z. E. Wenn die im ersten Satze aus gebrochenen harpeggirten Noten bestehen, so können die im letzten Satze stufenweise gehen, oder rollend seyn. Oder wenn im ersten Satze Triolen, so können die Passagien im letzten Satze aus gleichen Noten bestehen: und so das Gegentheil. 4) Das Metrum muß auf das strengste beobachtet werden. Denn je kürzer und geschwinder die Tactarten sind, je empfindlicher ist es, wenn dawider gehandelt wird. Die Cäsur muß also im $^2/_4$- und im geschwinden $^3/_4$- $^3/_8$- und $^6/_8$ Tacte allezeit auf den Anfang des zweyten Tacts, die Haupteinschnitte aber, auf den vierten und achten Tact fallen. 5) Das Accompagnement darf nicht zu vollständig oder überhäufet seyn. Es muß vielmehr aus solchen Noten bestehen, welche die begleitenden Stimmen ohne große Bewegung oder Mühsamkeit, herausbringen können: weil der letzte Satz gemeiniglich sehr geschwind gespielet wird.

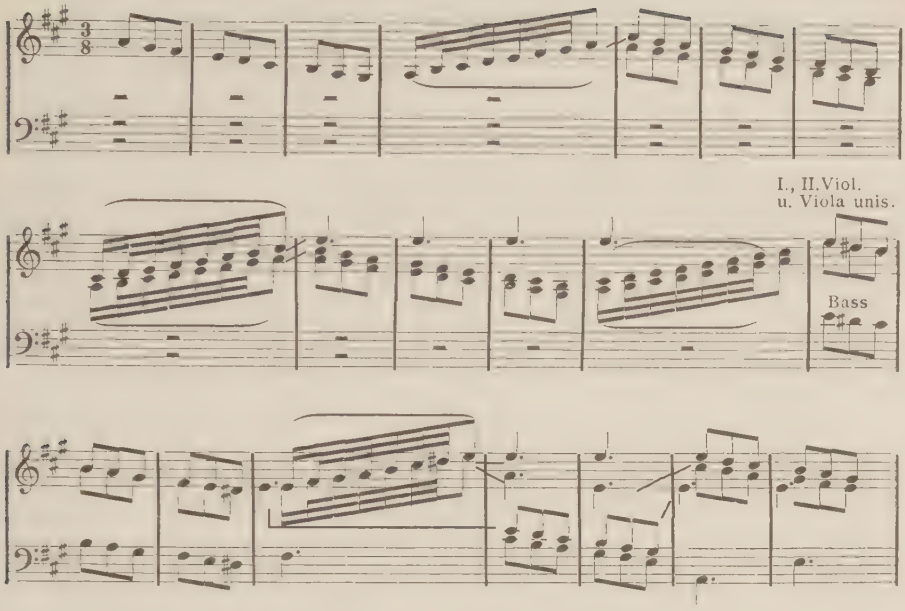
Um auch bey einem Concert eine proportionirliche Länge zu beobachten, kann man die Uhr dabey zu Rathe ziehen. Wenn der erste Satz die Zeit von fünf Minuten, das Adagio fünf bis zehn Minuten, und der letzte Satze drey bis vier Minuten einnimmt, so hat das ganze Concert seine gehörige Länge. Es ist überhaupt ein größerer Vortheil, wenn die Zuhörer ein Stück eher zu kurz, als zu lang finden."[1]

Was uns Quantz hier mitteilt, ist auch die Grundlage der letzten Sätze Tartinis. An ein Schema hielt er sich jedoch nicht. Er hat im Gegenteil oft gegen die „Regeln" verstoßen, insofern als manches Stück seine eigene, besondere Gesetzmäßigkeit aufweist.

Auf kleine Imitationen will Tartini auch im Schlußsatz nicht ganz verzichten, ohne jedoch dessen lebhaften und leichtflüssigen Charakter dadurch zu beeinträchtigen. Man beachte den spitzen Wurf etwa folgenden Ritornells:

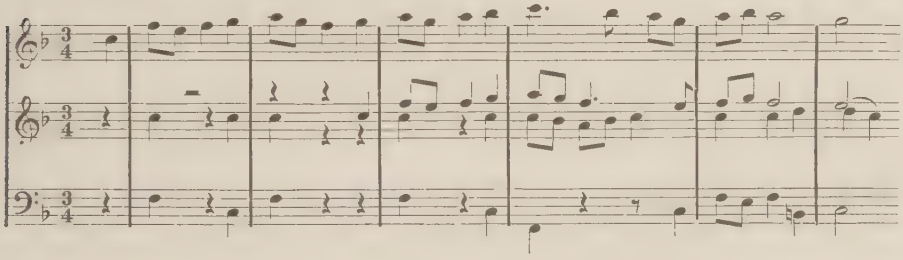
[1] „Versuch . . .", S. 232/33, §§ 38, 39, 40.

Presto, Konzert 91, III. Satz, 1. Tutti Tartini.



Ganz der Sphäre des Tändelnd-Volkstümlichen ist dagegen folgende Thematik entnommen:

Allegro, Konzert 59, III. Satz, 1. Tutti Tartini.[1]



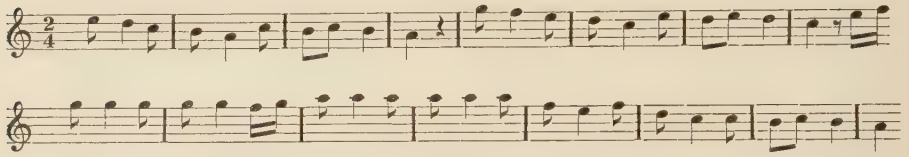
Im feierlichen ersten Konzertsatz, der nach Quantz „ein prächtiges und mit allen Stimmen wohl ausgearbeitetes Ritornell" verlangt,[2] wären solche Töne entschieden nicht am Platze. Mit zunehmender thematischer Lebhaftigkeit schrumpfen gleichzeitig die Ausmaße des Ritornells zusammen, denn je kürzer die melodischen Abschnitte und je

[1] Vgl. „Weihelied" von Albert Methfessel (1785 1862) „Stimmt an mit hellem, hohem Klang..." in: F. Jöde, Frau Musica, S. 464.

[2] „Versuch...", S. 229.

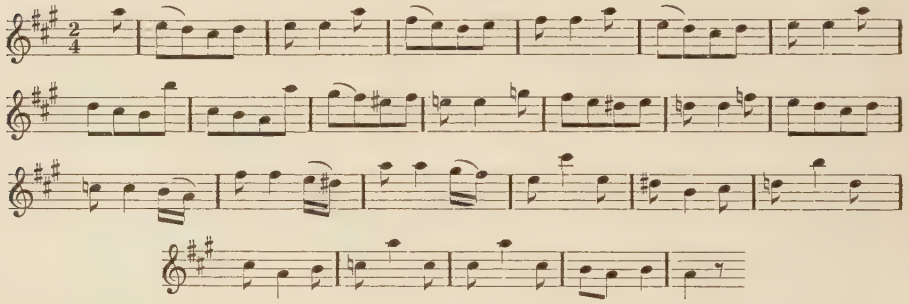
spitzer die Rhythmik oder schärfer der Ausdruck sind, umso knapper und prägnanter wird die äußere formale Gestalt.

Allegro assai, Konzert 111, III. Satz, 1. Tutti (vollständig) Tartini.



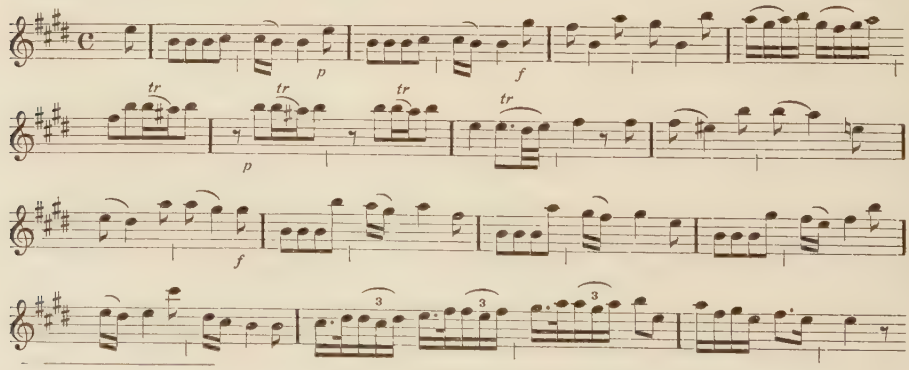
Die Synkopenbildung ♪ ♩ ♪ herrscht im $^2/_4$-Takt fast uneingeschränkt vor, entweder als ununterbrochene Kette (wie im obigen Beispiel) oder auch abwechselnd in Verbindung mit regelmäßigen Achteln.

Allegro, Konzert 90, III. Satz, 1. Tutti (vollständig) Tartini.



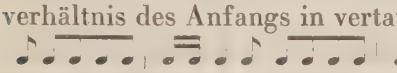
Wir erkennen hierin die rhythmische Formel $^2/_4$ ♪|𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯|♪ ♩ ♪|𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯|♪ ♩| die bei Anfangssätzen ausschließlich in 𝔠 Takt vorkommt.[1] Ein Vergleich mit folgendem Beispiel zeigt diese Analogien deutlich:

(Allegro) Konzert 48, I. Satz, 1. Tutti Tartini.



[1] Vgl. Ausführungen auf S. 61f.

Da die rhythmische Verteilung der Motive in beiden Fällen identisch ist, können rein metrische Rücksichten nicht die Ursache der unterschiedlichen Taktarten gewesen sein. Der C-Takt im letzten Beispiel scheint uns im Gegenteil unangebracht. Entfällt dem Taktstriche die Aufgabe, die metrischen Einheiten sinngemäß zu teilen und die betonten Werte, vor denen er steht, namentlich in der hier behandelten Stilepoche, kenntlich zu machen, so müßte dieses Stück im $^2/_4$-Takt stehen. Dadurch würden die kleinen Seufzermotive, die aus musikalischen Gründen einen rhythmischen Akzent fordern, als starke Taktteile hervorgehoben werden. Die vielen weiblichen Kadenzschlüsse würden, anstatt mitten im Takt, unmittelbar nach dem Taktstrich an ihren natürlichen Ort rücken. Durch diese neue metrische Anordnung würde der musikalische Verlauf eine logische, anschauliche Gliederung erhalten. Daß diese Thematik ihrem Wesen nach im $^2/_4$-Takt konzipiert ist, beweist ferner die Tatsache, daß sich im Mittelteil des Satzes (vom zweiten Solo ab) die periodische Wiederkehr des Kopfthemas metrisch um zwei Viertel verschiebt. Hier tritt das Arsis- und Thesisverhältnis des Anfangs in vertauschten Rollen auf:

 Dieser Takteinteilung entsprechend müßten sich auch die metrischen Akzente verschieben, was offenbar nicht die Absicht des Komponisten gewesen ist, denn wollte man sich nach den starren Gesetzen der Notierung richten, so müßte man jetzt die fünf Achtel vor dem Taktstrich auftaktig auffassen, ein Umstand, der die Gewichtsverteilung im Thema gänzlich verschieben würde. Solchen metrischen Schwierigkeiten ginge man durch Umtaktierung auf $^2/_4$-Taktmaß leicht aus dem Wege, ein Verfahren, das in keiner Weise den musikalischen Verlauf vergewaltigen würde.

Der hier erörterte Fall steht nicht vereinzelt da. Ähnlich verhält es sich mit dem weitaus größten Teil der in C-Takt stehenden Allegrosätze Tartinis und anderer Meister der Übergangszeit. Diese Tatsache ist für den Gang der stilistischen Entwicklung charakteristisch. Verlangte nämlich die gravitätische, in breitem Bogen gegliederte musikalische Barocklinie im geraden Taktmaß den C-Takt, so wurde derselbe, nach der allmählichen Umwandlung und Zergliederung der Melodik ins Kleine, Zierliche und Gefällige durchaus entbehrlich, ja, oft wäre er sogar, wie aus den oben angeführten Gründen ersichtlich, irreführend. Trotzdem hält die Zeit gewöhnlich noch am C-Takt im ersten Konzertsatz fest. Damit berühren wir den springenden Punkt dieser Betrachtung: was früher einer praktischen Forderung entsprach, ist jetzt zur leeren Tradition erstarrt. Ein „ernsthaftes Konzert verlanget im ersten Satz den vierteiligen geraden Takt", sagt Quantz, eine theore-

tische Forderung, die nicht mehr dem Sinn, sondern nur dem Buchstaben nach befolgt wird.

Für Tartini freilich hat der ¢-Takt (gelegentlich alla breve, ¢, notiert) eine tiefere, symbolische Bedeutung. Es ist das Metrum, das vornehmlich der Kirche zukommt. Mit dem ¢-Takt, genau wie mit den fugierten Anfängen und den Imitationen, beabsichtigt er den sakralen Zweck seiner Konzerte hervorzuheben. Daraufhin deutet ebenfalls die archaisierende Neigung Tartinis, bei Kadenzschlüssen die Terz wegzulassen.[1] Die eigentümliche Raumwirkung der leeren Quinten und Oktaven mögen ihm als würdiger Abschluß seiner kirchlichen Kompositionen erschienen sein. Es ist nicht ausgeschlossen, daß mittelalterliche Anschauungen über die Vollkommenheit des Quinten- und Oktavintervalls hier mitwirken.

Es ist bereits auf den ernsthaften, „schreitenden" Charakter der ersten Sätze im Gegensatz zum leicht federnden, rhythmisch beschwingten Ablauf der letzten Sätze hingewiesen. Auf diese spezifischen Unterschiede deuten schon etwa die Affektbezeichnungen „Allegro non molto" oder „Allegro moderato" der ersten Sätze im Gegensatz zu den Bezeichnungen „Allegro assai" oder „Presto" der letzten Sätze hin. Selbstverständlich hängt die Tempofrage in unserem modernen Sinne eng mit diesen Hinweisen zusammen.

Mit dem motorischen Faktor in der Musik ist der Begriff des Tanzes stets innig verknüpft gewesen. Tartini selbst untersucht in seinem Traktat Natur und Herkunft der verschiedenen Zeitmaße und rhythmischen Unterteilungen (moti e rompimenti delle note musicali) und kommt zu dem Ergebnis, daß die Musik bei keiner Nation vom Tanz getrennt entstanden sei.[2] Daß im Konzert Suitenelemente aufgenommen wurden, zeigen die vier letzten Concerti grossi Corellis. Die äußere mehrsätzige Anlage besteht aus einer Folge in derselben Tonart stehender Tanzstücke, wie Allemanda, Corrente, Gavotta, Minuetto, Giga und ähnliche. Jedes dieser Konzerte wird mit einem feierlichen „Preludio" eingeleitet, die Reihenfolge der übrigen Sätze ist jedoch keinem festen Schema unterworfen. Durch Einschiebung frei gestalteter Stücke, die auch in einer anderen Tonart stehen können, wird gelegentlich die zyklische Form durchbrohen, ohne daß der zugrundeliegende suitenhafte Charakter der Konzerte dadurch wesentlich verändert wird. Mit diesen durchweg homophon angelegten Stücken beabsichtigt Corelli einen

[1] Es ist zweifelhaft, ob der Generalbaßspieler die Terz brachte, denn bei parallelen Kadenzstellen im Solo, die von Streichern allein — also ohne Mitwirkung des Generalbasses — ausgeführt werden, fällt die Terz ebenfalls weg.

[2] „Trattato di Musica" 1754, S. 154f.

ausschließlich für die Kammer bestimmten Typus den ernsten oft polyphon gearbeiteten Kirchenkonzerten gegenüberzustellen.

Während nun die Corellische Zeit im Konzert zwischen Kirchen- und Kammerstil noch streng unterscheidet, vereinigt die Zeit Vivaldis und Tartinis beide Gattungsprinzipien miteinander. Die großformale Anlage kristallisiert sich endgültig auf die dreisätzige Folge: schnell-langsam-schnell. Dabei wird dem ersten Allegro durch breit angelegte, kunstvoll verarbeitete Thematik ein Ausdruck verliehen, der oft dem hohen Ernst des Kirchenstils nahe steht. Aber auch die gelegentlich hier auftretenden ernsteren, geradtaktigen Allemandenthemen oder Gavottenrhythmen passen sich durch entsprechende „Elaboratio" dem strengen Geiste an. Im letzten Allegro finden dagegen hauptsächlich diejenigen Suitenelemente Aufnahme, die vom ersten Satze ausgeschlossen blieben. Diese sind in der Hauptsache lebhafte, in ungeradem Takt stehende Tanzthemen, die an Corellis Menuette (in $^3/_4$-Takt) und Correnten (in $^3/_4$-Takt) erinnern. Gelegentlich weisen die Tartinischen Schlußsätze auch Giguenrhythmik, durchweg in $^{12}/_8$-Takt, auf. Im Gegensatz zu Corellis Giguen sind diese Stücke fugiert angelegt, ohne daß dadurch ihr tändelnder Tanzcharakter beeinträchtigt wird. Der Literarhistoriker Ginguené trifft die wesentlichsten Merkmale der Tartinischen Presti, wenn er von ihnen sagt, sie seien „brillants et variés, légers sans petitesse et gais sans extravagance".[1]

7.

Nachdem wir in dem Konzert 89 aus dem Jahre 1724 den frühesten Typus feststellen konnten, haben wir in der Le Cèneschen Konzertsammlung und in den um das Jahr 1731 entstandenen Sonaten eine zweite Phase im frühen Schaffen Tartinis verfolgt. Unsere Aufgabe ist nun, die weiteren Stadien der Entwicklung festzustellen: was neu entsteht, soll jeweilig Mittelpunkt der Betrachtung sein, aber auch Altes soll gelegentlich zum Vergleich herangezogen werden.

Die Datierungsfrage soll hier kurz erörtert werden. Publikationen von Sonaten und Konzerten um 1732, 1735 und 1745 bieten uns die einzigen sicheren, daher außerordentlich wertvollen Datierungen. Um diese Drucke lassen sich eine große Anzahl von Konzerten chronologisch gruppieren. Nach 1750 dagegen bis zu dem 1770 erfolgten Tode des Meisters fehlt uns jede Datierung. In diesem letzten Abschnitt seines

[1] Framery et Ginguené, Encyclopédie méthodique (Musique), Bd. I, S. 300.

Lebens geht Tartinis Kunst, abseits von jeder Zeitströmung, einen stillen, einsamen Weg. Vom prachtvollen Glanz jüngerer Jahre ist viel verloren gegangen, aber das Empfinden hat sich vertieft, verinnerlicht. Im eigentümlichen Schimmer der Musik wird uns die reine Menschlichkeit, die letzte künstlerische Verklärung des alternden Meisters offenbart.

Die eben skizzierten Richtlinien zeigen in großen Zügen den Weg, der im Verlaufe dieser Arbeit bei der Chronologisierung der Werke Tartinis beschritten wird. Bei einer solchen rein stilkritischen Methode stellen sich freilich mannigfaltige Schwierigkeiten ein: In einige Konzerte sind Sätze aufgenommen, die aus verschiedenen Zeiten stammen, bei anderen wiederum deuten spätere, oft von Tartinis Hand stammende Zusätze auf Konzessionen an den damals modernen Geschmack. Dadurch verwischt sich der Charakter der ursprünglichen Fassung. Nicht selten begegnen uns auch solche Werke, denen eine bewußte Anlehnung des Meisters an alte Vorbilder ein klassizistisches Gepräge verleiht. Schließlich vermischt sich der traditionelle Kirchenstil mit dem fortschrittlich gerichteten Kammerstil, sodaß ihre spezifischen Merkmale kaum mehr auseinandergehalten werden können. Am schwierigsten gestaltet sich jedoch die Datierungsfrage in kritischen Zeiten des Schaffens, die den Komponisten zum Suchen neuer Ausdrucksmöglichkeiten treiben. Wir besitzen leider nicht die methodischen Mittel, derartige psychologische Schaffensmomente in ihrem Wesen restlos zu erfassen, um sie dadurch in eine Stilentwicklung chronologisch einzugliedern.

Tonsprache und Beschaffenheit der langsamen Sätze kommen uns in Bezug auf das Problem der Chronologie wesentlich zu Hilfe. Rein äußerlich verzichtet Tartini auf jenes stilisierte Floskelwesen, jene aus dem Spieltrieb geborenen und zur Manier erstarrten melodischen Wendungen, die typischer Bestand vieler Allegrosätze geworden sind. Ihm kommt es im Adagio darauf an, Töne zu finden, die wie die menschliche Sprache die Fähigkeit besitzen, Empfindungen auszudrücken. So gelingt es ihm, den meisten seiner Mittelsätze individuellen Ausdruckscharakter zu verleihen, und man spürt in dieser Musik deutlich hier den jungen, lebensfrohen, noch in traditionellen Idealen wurzelnden, dort den alternden, in müder Beschaulichkeit eine schlichte aber subjektivste Klangsprache pflegenden Meister. Zwischen beiden Extremen liegen Stufen und Phasen einer eindeutigen, allmählichen Entwicklung. Diese Feststellung führt zu der Erkenntnis, daß Tartinis langsame Sätze mit der geistigen Evolution des Menschen innig verknüpft sind. Eine Betrachtung der Mittelsätze in diesem Sinne liefert neben der

allgemein stilkritischen die sicherste Grundlage für eine relative Datierung der Tartinischen Konzerte.

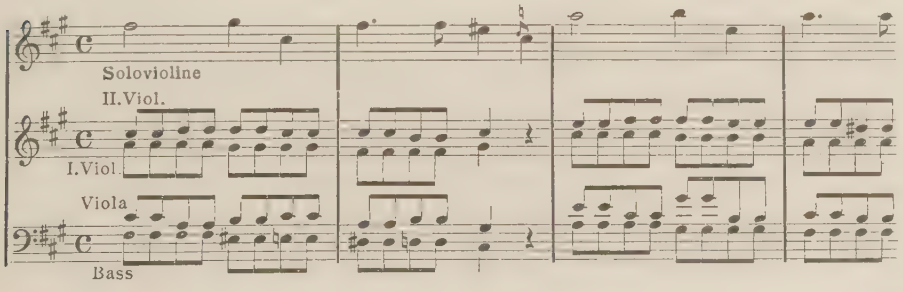
*

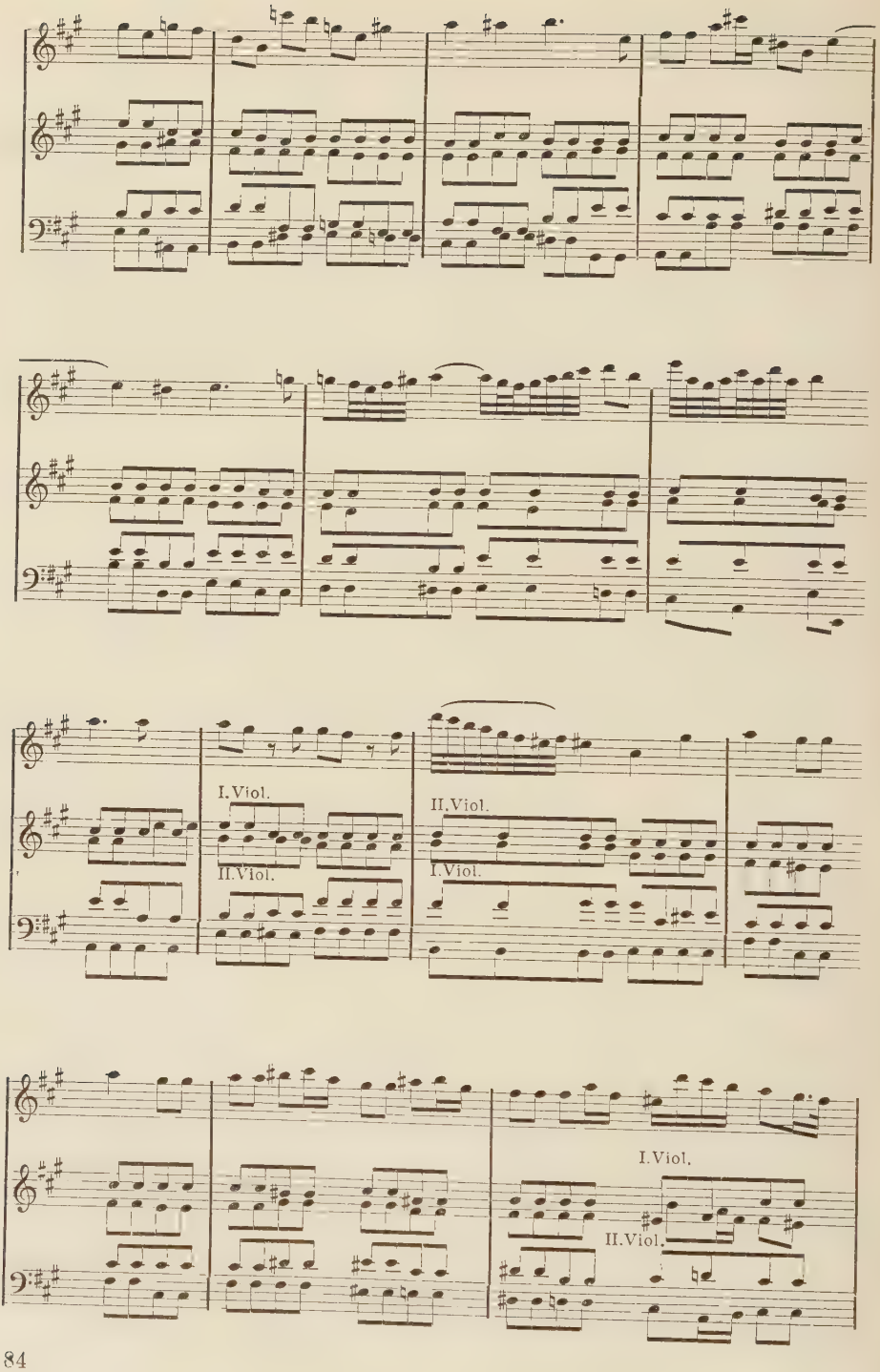
Die Gestaltung des Mittelsatzes unter ausschließlicher Verwendung von breiten Akkordschlägen oder langsamen Arpeggien stellt ein frühes, um 1720 bereits längst überwundenes Stadium dar. Ein solches Gebilde übernahm die Funktion eines Zwischenspiels, dessen ruhige, getragene Klänge die lebhafte Bewegung der Ecksätze kurz unterbrechen sollte. Auf dieser Stufe bewegen sich, wie bereits erwähnt, manche langsamen Sätze Corellis, Vivaldis, namentlich aber Albinonis. Die nächste Entwicklung erweitert die Funktionen des Mittelsatzes. Er erhält selbständiges Gepräge, individuelle Farbe und erlangt dadurch Gleichberechtigung den Ecksätzen gegenüber.

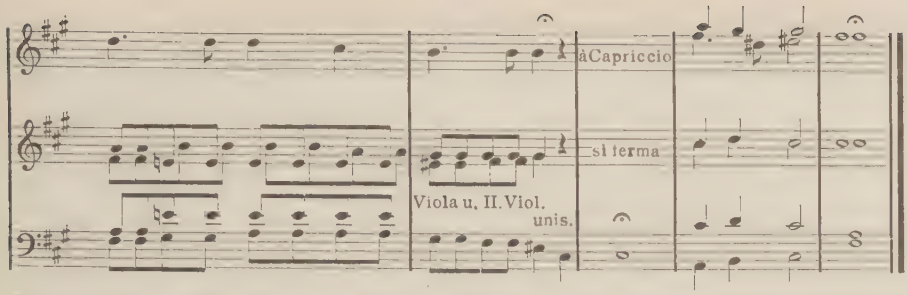
In dieser Entwicklungsphase übernimmt Tartini den langsamen Satz von Vivaldi. Der spätbarocke Geist waltet noch überall. Die Harmonik, in der auch die Oberstimme tief verankert ist, bestimmt innere und äußere Haltung der Tonsprache. Da die Melodie in der Regel nur Funktion der Harmonik ist, so kann man vorläufig von einem „Thema", womit ein abgeschlossenes, in sich ruhendes, entwicklungsfähiges Gebilde gemeint ist, nur in seltenen Fällen sprechen.

Der freien Gestaltung der Melodie entsprechend, schwankt zunächst auch die formale Anlage des Mittelsatzes erheblich. Dieser wird gelegentlich durch ein kurzes Tutti eingeleitet, das am Schluß epilogartig wiederkehrt; meistens bestreitet jedoch die Solovioline allein den ganzen Satz. Als Begleitung wird in der Regel, genau wie bei Vivaldi, der Generalbaß herangezogen. Gelegentlich wirken jedoch auch Streicher in verschiedenen Klangkombinationen mit. Der Mittelsatz des Konzertes 89 von 1724 zeigt die wesentlichsten Merkmale dieser frühen Periode.

Adagio, Konzert 89, II. Satz (Dresd. mus. $\frac{2456}{011}$ IV) Tartini, 1724.




I.Viol.
II.Viol.
II.Viol.
I.Viol.
I.Viol.
II.Viol.

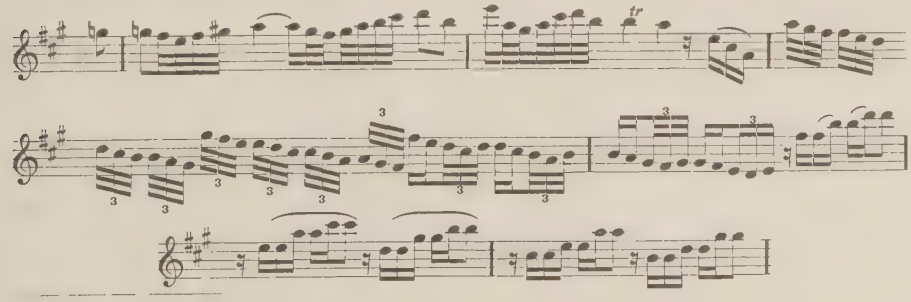


Die schlichte Oberstimme gibt freilich nur ein blasses Bild der wirklichen Gestalt der Melodie. Ein solches Notenbild stellt nur ein Gerippe dar und dient dem Solisten als Anhaltspunkt für die freie, improvisierte Verzierung der Oberstimme. Hier konnte der gute Geiger seine ganze Kunst zeigen, mancher Unkundige mußte jedoch daran scheitern. „Es war also damals viel leichter ein Adagio zu setzen als zu spielen," sagt Quantz mit Recht.[1] Quantz unterrichtet uns ferner, daß man den langsamen Satz nach französischem oder nach italienischem Geschmack vortragen konnte:

> „Die erste Art," sagt er, „erfordert einen netten und an einander hangenden Vortrag des Gesanges, und eine Auszierung desselben mit den wesentlichen Manieren, als Vorschlägen, ganzen und halben Trillern, Mordanten, Doppelschlägen, battemens, flattemens, u. d. gl., sonst aber keine weitläuftigen Passagien, oder großen Zusatz willkührlicher Verzierungen... Die zweyte, nämlich die italiänische Art bestehe darinne, daß man in einem Adagio, so wohl diese kleinen französischen Auszierungen, als auch weitläuftige, doch mit der Harmonie übereinkommende gekünstelte Manieren anzubringen suchet."[2]

Die Läufe des neunten und zehnten Taktes im oben zitierten Adagio zeigen uns, wie die Verzierungen nach „italienischer Art" ausgesehen haben mögen. In dem Druck Le Cènes sind sogar von dieser Stelle ab sämtliche Verzierungen ausgeschrieben.

Adagio, Konzert 89, II. Satz, Takt 9—14 (Le Cène) Tartini.



[1] „Versuch..." S. 231.
[2] „Versuch..." S. 92.

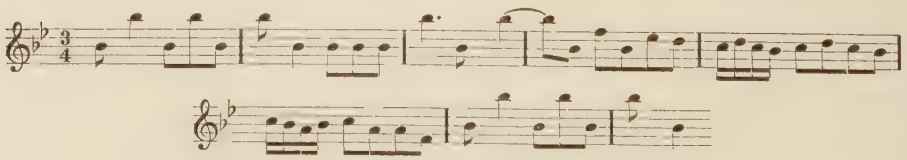
Ob sie von Tartini stammen oder ob sie vom Herausgeber ausgearbeitet worden sind, läßt sich nicht feststellen. Wir finden jedenfalls darin die Bestätigung einer damals allgemein üblichen Praxis.

Tartini überwindet jedoch bald dieses traditionelle, frühe Stadium. Nach seiner Rückkehr aus Prag ist er bestrebt, dem Adagio schon bei der Niederschrift möglichst endgültige Gestalt zu verleihen. Die Notenwerte werden jetzt kleiner und schließen sich zu bewegteren Motiven zusammen. Kürzere und längere, auf Frage und Antwort gestellte melodische Gruppen treten einander gegenüber. Vor allen Dingen befreit sich allmählich die Oberstimme von den Banden der Harmonie. Dadurch bekommt sie ein klar umrissenes Profil, eine charaktervolle Eigenart.

Gleichzeitig setzen bei Tartini neue Bestrebungen ein. Ihm schwebt jetzt ein Adagiotypus vor, der über die rein musikalischen Momente hinaus die Mittel besitzt, die Phantasie des Hörers anzuregen und Träger ethischer Inhalte zu sein.

Diese neuen Gesichtspunkte im Schaffen Tartinis stehen in engem Zusammenhang mit der Frage der Programmusik. Die Bestrebungen, Gemütsbewegungen oder bestimmte reale Vorgänge durch Töne wiederzugeben, reichen bis in die ältesten Zeiten der Musikgeschichte zurück. Die Vokalmusik, die Wort und Ton zu vereinigen vermag, besitzt stets die Möglichkeit, Begriffliches und Anschauliches zu vermitteln. Die Instrumentalmusik jedoch, die das Wort entbehrt, muß zu anderen Mitteln greifen. Der einfachste Weg besteht darin, einem Stück einen charakteristischen Titel voranzustellen, woran der Hörer bestimmte Vorstellungen anzuknüpfen vermag. Hierher gehört die stilisierte Nachahmung von Geräuschen, Rufen, Tierlauten, die schon seit frühester Zeit beliebt waren und namentlich in der französischen Musik häufige Anwendung fanden. Auf deutschem Boden denke man im 18. Jahrhundert etwa an Telemann, der in seiner *Musique de Table* (1733) Postillonrufe, um nur ein zufällig herausgegriffenes Beispiel zu geben, folgendermaßen auf die Geige überträgt:

Postillons (Allegro) aus „Musique de Table“ Telemann.



Aber auch Gemütszustände wie „Allegresse“ oder „Réjouissance“ versucht er mit entsprechender Thematik auszudrücken. Es würde zu weit

führen, wollte man hier auf Einzelheiten einer Kunstübung eingehen, die schon im 16. Jahrhundert mit Jannequin und Gombert eine bedeutende Blüte erlebt hatte.

In Italien selbst versuchen Torelli, Corelli, Manfredini und Valentini den Zauber der Weihnachtsstimmung in ihren bekannten Pastoralkonzerten wiederzugeben.[1] Ihnen folgen mit ähnlichen Werken Geminiani und Locatelli. Der Vertreter typischer Programmusik ist jedoch erst Vivaldi geworden. Sein Op. 8: *Il Cimento dell' Armonia e dell' Inventione* erlangte epochemachende Bedeutung. Diese Konzertsammlung, erschienen um 1725, enthält im ersten Teil ausgesprochene Programmwerke. Vivaldi versuchte darin, in einem Zyklus von vier Konzerten das Naturerlebnis der Jahreszeiten musikalisch zu charakterisieren. Er begnügte sich nicht mit den Titeln: *La Primavera, L'Estade, L'Autumno, L'Inverno,* um damit den allgemeinen Inhalt der einzelnen Konzerte anzudeuten, sondern fügte einem jeden dieser Titel ein Sonett hinzu, das die einzelnen Bilder des musikalischen Verlaufs genau darlegt.[2]

Vivaldi erschöpft sich nicht in naiven Tonmalereien, wie dies ihm oft vorgeworfen wird. Wenn er Naturlaute auf der Geige nachahmt, wie etwa den Kuckucksruf, das Girren der Turteltaube oder das Zwitschern des Stieglitzes, kann er freilich nicht realistisch genug vorgehen. Auf der anderen Seite versucht er jedoch, eine geeignete Atmosphäre, einen stimmungsvollen Rahmen zu schaffen, worin sich die verschiedenen Szenen abspielen. Schon die Tonarten deuten darauf hin: Das Frühlingskonzert steht in hellem E-Dur; dagegen schien Vivaldi die Tonart f-moll am geeignetsten, die trübe Stimmung des Winters auszudrücken.

Szenen idyllischer Färbung vergegenwärtigen hauptsächlich die langsamen Sätze. Das Largo im Frühlingskonzert wird durch folgende Sonettzeilen erläutert:

E quindi, sul fiorito ameno prato,
al caro mormorio di fronde e piante
Dorme il Caprar col fido can a lato.[2]

---

[1] Neuausgaben: Schering in „Perlen alter Kammermusik".

[2] „... con una distintissima dichiaratione di tutte le cose, che in esse si spiegano" heißt es in der Vorrede Vivaldis.

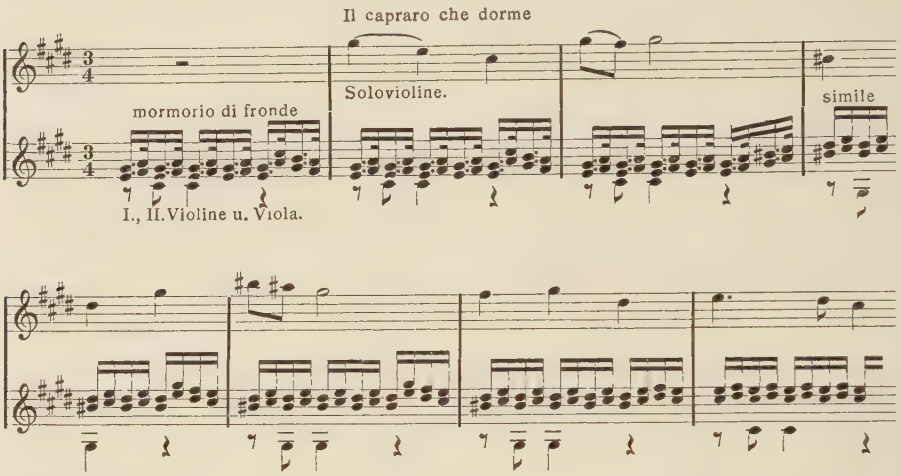
[3] Nach freier Übertragung Hans Joachim Mosers:

Wo sich im Blumenschmuck die Wiesen breiten,
wo Laub und Bäume leis im Winde rauschen,
da träumt der Hirt, den treuen Hund zur Seite ...

(Vgl. Andreas Moser, Geschichte des Violinspiels, S. 203.)

Über einer wiegenden Begleitung der Streicher, die das Rauschen des Waldes nachahmt, schwebt erdentrückt die Melodie der Sologeige dahin. Sie symbolisiert den träumenden Hirten.

Largo e pianissimo, „La Primavera", II. Satz — Vivaldi op. 8.



Der Musiker will jetzt malen, Situationen darstellen, er erweckt in unserer Phantasie Bilder und Visionen. Damit greift die Musik in die Wirkungssphäre anderer Künste über. Mit treffender Anschaulichkeit umschreibt uns Vivaldi die Sommerhitze (languidezza per il caldo), den Nymphentanz zum Klang der Schalmeien oder im wundervollen Adagio des *Autumno* den „süßen Schlaf" und das Versinken der Natur in die nächtliche Stille. Auch an humorvollen Zügen mangelt es nicht in diesen Tongemälden; dahin gehören etwa die karikierte Darstellung des klagenden Bauers (il pianto del villanello) oder des wankenden Betrunkenen (l'ubriaco).

Den Jahreszeiten schließen sich in demselben Werk *la tempestà di mare* und *il piacere* an, ebenfalls programmatisch gehaltene Stücke.

Im Op. 10, Konzerte für Flöte enthaltend, folgen: *la notte* mit Geisterdarstellungen, *il cardellino* und noch eine *tempestà di mare*.

Alle diese Werke fanden, gleich dem bekannten „Kuckuckskonzert" Vivaldis, bei den damaligen Musikliebhabern begeisterte Aufnahme. Auch außerhalb Italiens, namentlich in Frankreich, wo die Programmmusik von jeher zu Hause war, wurden sie schnell verbreitet und bei feierlichen Anlässen öffentlich gespielt. Pagin, einer der bedeutendsten Schüler Tartinis, trägt die „primavera" und die „tempestà di mare"

mit Erfolg in Paris vor.[1] Wie beliebt die Vivaldischen Programmkonzerte bis um die Mitte des Jahrhunderts waren, geht auch aus den Worten des Musikästhetikers Blainville in seinem bekannten Werk *L'Esprit de l'art musical* (1754) hervor:

„Les morceaux ... qui ont un caractère, un objet particulier, sont très satisfaisants à entendre; tels sont le Printemps de Vivaldi: le seul début paroît annoncer un ciel calme et serein, tout semble renaître dans la nature ... Dans les autres saisons, avec d'aussi heureuses pensées, le Musicien s'y montre toujours un habile peintre; au moins c'est ce que nous avons de mieux jusqu' ici en ce genre."[2]

Welche Stellung nimmt nun Tartini in der Programmusik ein? Das Malende, Darstellende oder Symbolische in der Musik pflegt er niemals mit der realistischen Deutlichkeit Vivaldis. In seinen berühmten Sonaten *Trillo del diavolo, Didone abandonata* oder *l'Imperator* will er uns nicht etwa eine dramatische Handlung oder eine reale, aus dem Leben gegriffene Begebenheit in Einzelheiten schildern. Er ist vielmehr bemüht, durch Anregung unserer Phantasie uns in einen bestimmten Seelenzustand zu versetzen und damit unser Musikerlebnis zu vertiefen.

Es ist wesentlich, hier zu bemerken, daß Tartini zunächst das Programm weniger für die Hörer als für sich selbst bestimmte. Er pflegte durch die Lektüre von poetischen Werken seine Phantasie im Sinne der Romantiker in einer bestimmten Richtung anzuregen. Graf Francesco Algarotti schreibt 1750 in seiner berühmten Schrift *Saggio sopra l'opera in musica* darüber folgendermaßen:

„Ehe er (Tartini) zu komponieren anfängt, pflegt er etwas von Petrarca zu lesen, einem Dichter, mit dem er wegen der Zartheit der Empfindung stark verwandt ist. Er hat dies zum Prinzip erhoben, damit er einen gegebenen Gegenstand, den er mit den verschiedenen Schattierungen, die ihn begleiten, malen soll, stets im Auge behält und niemals seinen Gesichtspunkt verliert."[3]

Stefano Arteaga bestätigt diese Gepflogenheit Tartinis.[4] Darauf deuten wohl die als Motto am Anfang mancher autographen Konzerte hinzugefügten Gedichtzeilen. Der langsame Satz des Konzertes 12 trägt beispielsweise folgende Inschrift:

Felice età dell' oro, quando al piacer nemica
bella innocenza amica, non era la virtù.[5]

---

[1] Vgl. L. de la Laurencie, L'école française de Violon, Bd. II, S. 179.
[2] S. 9f.
[3] Oeuvres, Berlin 1772, Bd. II, S. 347.
[4] Vgl. „Le Rivoluzioni del Teatro musicale italiano" Bd. I, S. 294.
[5] Selten glückliche Stunde Holde Freude uns lacht
Unwirklich keuscher Pracht! Mit der Tugend im Bunde!

Solche Verse dienten zweifellos dazu, kurz vor dem Vortrag die dichterischen Gedanken, die dem Stück zugrunde lagen, ins Gedächtnis zurückzurufen und durch deren Wirkung das Spiel zu beseelen.[1]

Geminiani, dessen Musikästhetik mit derjenigen Tartinis auch sonst verwandte Züge aufweist, empfiehlt zur Anregung der Phantasie ebenfalls die Lektüre eines guten Werkes der Dichtkunst. Geminiani spricht von den verschiedenen Affekten und fügt hinzu:

> „Solche außerordentliche Gemütsbewegungen sind in der Tat sehr leicht hervorzurufen, wenn sie in Worten ausgedrückt sind; ich empfehle außerdem, sowohl dem Komponisten als auch dem Spieler, der den Ehrgeiz besitzt, seine Hörer zu begeistern, erst sich selbst begeistern zu lassen. Dieses kann ihm nicht mißlingen, wenn er sich ein geniales Werk aussucht, sich mit all seinen Schönheiten gründlich vertraut macht, und — während noch seine Phantasie heiß und glühend ist — denselben exaltierten Geist seinem eigenen Vortrag einflößt." [2]

Aus Geminianis Ausführungen ist ersichtlich, daß Tartinis Praxis sich zweifellos sowohl auf das Komponieren als auch auf den Vortrag bezog. Ein eigentümlicher Umstand ist damit eng verknüpft, der auf die Wesensart des Meisters ein charakteristisches Licht wirft. Die kurzen Verszeilen, die Tartini seinen Werken als Motto voranstellte, schrieb er nur in seltenen Fällen in gewöhnlicher Schrift nieder. Er zog vor, sich einer geheimen Zeichenschrift zu bedienen, deren Schlüssel außer ihm vielleicht nur einem kleinen Kreis eingeweihter Freunde bekannt war. Der Ursprung dieser Chiffre-Schrift ist in Dunkel gehüllt. Sie taucht bereits um 1725 bei den ältesten Autographen Tartinis auf, also in einer Zeit, in der Tartinis Hang zur Mystik sich, wie bereits erwähnt, besonders stark bemerkbar machte.[3] Ob außerordentliche Erlebnisse oder Auseinandersetzungen mit den dogmatischen Forderungen der Kirche Tartini veranlaßt haben, in Abkehr von der Wirklichkeit in der Mystik Zuflucht zu suchen, sind Fragen, die über das Ziel dieser Arbeit hinausgehen. Zur Geheimschrift führten ihn vielleicht auch rein praktische Momente, die im folgenden erörtert werden sollen.

Melchior Balbi, der von 1853—79 Kapellmeister im Santo war, besaß nach Wasielewskis Mitteilung den Dechiffrierungsschlüssel zu Tar-

[1] Charakteristisch in dieser Hinsicht ist folgende Anekdote: Als der Geiger Lipinsky 1818 Triest besuchte, traf er einen hochbetagten Schüler Tartinis, den Juristen Costantino Massarana, der ihn bat, ein Stück seines großen Lehrers zu spielen. Massarana aber, der von Lipinskys Vortrag nicht befriedigt war, forderte ihn auf, das vorangestellte Motto zu lesen, um den Affekt des Stückes zu erfassen. Lipinsky tat dies, und es gelang ihm, seinen Zuhörer zufriedenzustellen.

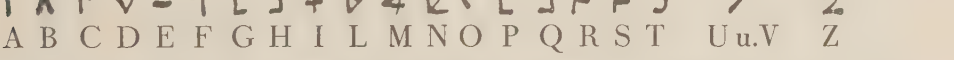
[2] „A Treatise on good Taste in the Art of Music", 1749.

[3] Vgl. Ausführungen auf S. 44.

tinis Zeichenschrift.[1] Weder Balbi noch Wasielewski haben jedoch Aufzeichnungen darüber hinterlassen, sodaß alle späteren Forscher wieder vor dem Rätsel dieser sonderbaren Eintragungen des Meisters standen. Man vermutete allerhand Geheimnisse, man konstruierte phantastische Zusammenhänge, wodurch Tartinis Persönlichkeit mehr und mehr in eine mythische Sphäre gerückt wurde. Dieser Arbeit ist es gelungen, die Geheimschrift zu entziffern und damit zur Lüftung „der Geheimnisse", die Tartini umgeben, beizutragen.

Zunächst einiges zur Morphologie der Schrift selbst. Beim flüchtigen Blick bekommt man den Eindruck eines planlosen Durcheinanders. Wer sich aber eingehender mit ihr beschäftigt, erkennt bald häufig wiederkehrende Zeichen: kurze Striche, Kreuze, Winkel, Voll- und Halbkreise und andere geometrische Figuren. Durch Umkehrungen, Umlegungen, ähnlich wie in der altgriechischen Buchstabennotation, werden aus dem vorhandenen Material neue Formen gewonnen. Die Gesamtzahl der Grundzeichen beträgt zwanzig und sie entspricht also — abgesehen von einem Zeichen - – der Anzahl der Buchstaben im italienischen Alphabet.[2] Diese Feststellung war deswegen wichtig, weil man dadurch den Schluß ziehen konnte, daß man es vermutlich mit einem Alphabetersatz und nicht etwa mit einem komplizierten kryptographischen System zu tun hatte. Nach vielen systematisch vorgenommenen Kombinationen ist es mir endlich gelungen, einige Buchstaben, dann einige Worte und allmählich ganze Sätze zu entziffern.[3]

Es folgt der Dechiffrierungsschlüssel:



Die Zeichen sind hier auf ihre Grundzüge reduziert. Die Autographe

---

[1] Vgl. Wasielewski, Aus siebzig Jahren, 1897, S. 201.

[2] Wie es sich später bei der Entzifferung herausstellte, entsteht die Differenz dadurch, daß Tartini nach Zeitpraxis für die Buchstaben v und u dasselbe Zeichen benutzte.

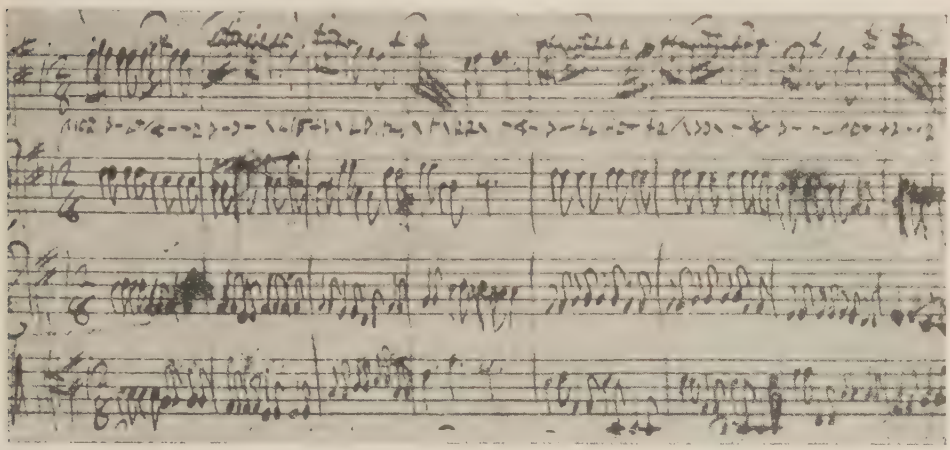
[3] Hier soll die Methode kurz beschrieben werden, die mir die Lösung der Aufgabe ermöglichte. Da die Entzifferung einzelner Worte zunächst aussichtslos erschien, habe ich den Versuch unternommen, einzelne Buchstaben zu identifizieren. Zu diesem Zweck zählte ich sämtliche Zeichen in den autographen Konzerten Tartinis. Dabei ergab sich, je nach Häufigkeit der einzelnen Zeichen, eine Frequenzscala von 117 bis 2. Dasselbe Verfahren wurde mit einem beliebig gewählten zeitgenössischen Text vorgenommen (Brief Antonio Bernacchis an Francesco Feo. Vgl. F. Parisini, Carteggio del P. Martini, S. 322, Zeilen 5—20). Eine Gegenüberstellung beider Resultate ergab folgendes Bild (siehe umseitige Tabelle):

weisen hin und wieder leicht abweichende Formen auf, genau wie bei jeder Handschrift die Züge einzelner Buchstaben leichten Änderungen

	Tartinis Zeichenschrift			Italienischer Text	
	1	2	3	4	5
	Frequenzskala der Zeichen	Zeichenformen	Nachträgliche Entzifferung	Buchstaben	Frequenzskala der Buchstaben
Vokale	117		A	E	127
	109		E	I	109
	103		O	O	91
	101		I	A	82
Konsonanten	79		N	R	75
	66		R	S	62
	62		T	T	62
	56		L	N	59
	41		C	L	43
	39		S	C	40
	37		M	D	37
	31		U und V	M	36
	26		D	P	34
	25		P	V	24
	18		G	U	23
	13		B	G	13
	12	oder	F	F	8
	4	=	H	H	8
	3		Z	B	7
	2		Q	Z	7
				Q	5

Die Ziffer beider Frequenzskalen (Spalten 1 u. 5) weisen ein ziemlich übereinstimmendes Verhältnis auf. Daraus konnte man folgende Schlüsse ziehen: 1. Die vier ersten Zeichen (Spalte 2) müßten wegen ihrer höchsten Frequenz (den Spalten 4 und 5 entsprechend) Vokale darstellen. 2. Die übrigen Zeichen müßten sich ebenfalls, je nach ihrer Lage innerhalb der Frequenzskala, mit den entsprechenden Buchstaben auf Spalte 4 ungefähr decken. Diese Ergebnisse boten eine sichere Unterlage für die Entzifferungsarbeit. Durch langes Analysieren der Struktur der chiffrierten Mottos, durch Probieren aller Kombinationsmöglichkeiten und nach vielen Irrwegen ist endlich das erste Wort entziffert worden. Verhältnismäßig schnell ging dann die Entzifferung sämtlicher Texte vor sich. Die Gegenüberstellung der Spalten 3 und 4 zeigt den methodischen Weg, der zur endgültigen Lösung der Aufgabe führte.

unterworfen sind. Folgendes Faksimile gibt ein Bild dieser sonderbaren Schrift Tartinis. Es ist das Motto zum langsamen Satz des Konzertes 56.



Die Entzifferung lautet: „BAGNA LE PIUME IN LETE O P(L)ACIDO PLACIDO SONNO, E ME LE SPARGI IN VOLTO, E ME LE SPARGI IN SEN."[1]

Damit erfährt das Geheimnis um Tartinis Chiffre-Schrift eine harmlose Lösung, denn auch die übrigen chiffrierten Aufzeichnungen enthalten nur Gedichtzeilen oder Sprüche in dem eleganten Stil der damaligen Zeit. An einer einzigen Stelle jedoch birgt diese Schrift ein kleines Wort, das im Zusammenhang, in dem es steht, die Bedeutung eines Bekenntnisses gewinnt: Der langsame Satz im Konzert 67 trägt mit gewöhnlichen lateinischen Buchstaben die Inschrift „Misera anima", darunter fügt Tartini, diesmal aber in Chiffre-Schrift, das Wort „mia" hinzu. Ein charakteristisches Licht auf die Psyche dieses ungewöhnlichen Menschen wirft auch eine Randbemerkung, die er zu einer seiner *Canzoncine Sacre* macht. Der Liedtext lautet: „Mira un po' peccatore in quale stato sia ridotto il Signor dal tuo peccato"[2] und am Rand fügt er daneben hinzu: „impara Tartini".[3]

Diese Dokumente zeigen deutlich, daß Tartini seine persönlichen Erlebnisse in Beziehung zu seiner Kunst setzte. Der subjektive Ausdruck, den später die romantische Musik bis zur höchsten inneren Leidenschaft steigert, findet in Tartini einen seiner frühesten Vertreter. In

[1] „Tauche die Schwingen in Lethe, du stiller, friedlicher Schlaf, und hülle darin mir Antlitz und Seele."

[2] „Staune, o Sünder, in welche Verfassung des Leids du den Heiland durch deine Sünden gebracht hast."

[3] „Lerne daraus, Tartini." Vgl. Tebaldini, L'Archivio musicale..., S. 79 und das Faksimile im Anhang.

der Tat könnte man Tartini eine romantische Natur nennen. Sein Drang, aus einer realen Welt, die ihn umgab, in eine irreale des Phantastisch-Geheimnisvollen zu flüchten, ist ein Zeichen dieser Geistesrichtung. Der damalige Künstler konnte sich freilich noch nicht leicht aus den Banden einer bürgerlichen Gesellschaft befreien. Namentlich der im Dienste der Kirche stehende Musiker wie Tartini mußte sich strengen Traditionen unterwerfen. Welcher Kirchenmusiker hätte jemals gewagt, anstatt des Bibelwortes weltliche Dichtungen als Unterlage geistlicher Werke zu benutzen? Als Alessandro Capanna, einer der späteren Kapellmeister des Santo, den unglücklichen Gedanken hatte, dort eine eigene Messe aufzuführen, deren „Credo" er über das Thema des bekannten Duetts aus Mozarts *Don Giovanni* „la ci darem' la mano" komponiert hatte, wurde er umgehend seines Amtes enthoben.[1] Unter solchen Umständen ist es nicht ausgeschlossen, daß Tartini mit Rücksicht auf seine Umgebung diese weltlichen Mottos in einer ihr unverständlichen Schrift notierte. Die Annahme wird dadurch bekräftigt, daß die weitaus überwiegende Anzahl der chiffrierten Verse ausgesprochen weltlichen Charakter tragen. Manche zeichnen sich nicht gerade durch gewählten Geschmack aus. Banal mutet uns heute die Liebeslyrik im Konzert 118 an:

Non lagnarti se più non t'amo
Non lagnarti se più non sei
Degli occhi miei
La bella Face,
Che più non piace.[2]

Auf gleichem Niveau, dem Geschmack der Zeit entsprechend, bewegen sich mehr oder weniger auch die übrigen Verse. Sie zeichnen sich zwar durch eine bilderreiche, oft elegante Sprache aus, es mangelt ihnen jedoch an wahrhaft dichterischer Inspiration.

Woher stammen diese Verse? Ehe Tartini zu komponieren anfing, pflegte er — nach Fanzagos Mitteilung — „einige Abschnitte aus den leidenschaftlichsten Dichtern" zu lesen, „um seine Phantasie anzuregen und die Seele zu begeistern". Seine besondere Liebe galt vor allen Dingen Metastasio.[3] In der Tat, einige Verse stammen aus Metastasianischen Dramen, die Ende der dreißiger Jahre entstanden. Die in Frage kommenden Konzerte müssen infolgedessen nach der Entstehung der Metastasianischen Dichtungen komponiert worden sein und gehören

[1] Vgl. Tebaldini, L'Archivio Musicale, S. 91—92.

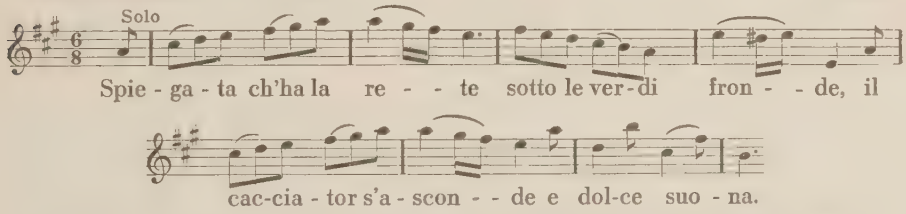
[2] „Weine nicht, wenn ich dich nicht mehr liebe, weine nicht, wenn du nicht mehr die Schöne bist, die mir gefällt."

[3] Vgl. Fanzago, Elogi..., S. 18, auch Ausführungen S. 89f.

einer Zeit an, die später behandelt werden soll. Die Herkunft der übrigen von Tartini benutzten Verse ließ sich nicht feststellen. Da sie im Charakter denjenigen Metastasios verwandt sind, stammen sie vermutlich von zeitgenössischen Dichtern, jedenfalls keineswegs aus Petrarcas Sonetten, wie man nach Algarottis und Arteagas Berichten hätte annehmen können.[1]

Es wäre ein aussichtsloses Unternehmen, wollte man zwischen diesen Versen und der Musik Tartinis konkrete, unmittelbare Beziehungen feststellen. Wie bereits erwähnt, hält er sich von jeglichen tonmalerischen Bestrebungen fern. Es kommt ihm weniger auf die realen Vorgänge als auf die innere Wirkung seiner Texte an. Statt an der konkreten Bildlichkeit im Sinne Vivaldis, entzündet er die musikalische Phantasie am Versmaß, an den Gefühlsbildern und idealen Vorstellungen der Dichtungen. In dieser Hinsicht ist Tartinis Vorliebe für Gedichte lyrisch-idyllischen Inhalts charakteristisch. Im Mittelsatz des Konzertes 17 beschreibt der als Motto in Chiffre-Schrift vorangestellte Vers eine pastorale Szene: „Spiegata ch' ha la rete sotto le verdi fronde, il cacciator s'asconde e dolce suona."[2] Ein Vivaldi hätte die Gelegenheit ausgenutzt, die Einzelheiten dieser malerischen Szene mit allen Mitteln der Tonsprache realistisch darzustellen. Tartini begnügt sich damit, durch einen wiegenden Rhythmus den pastoralen Charakter des Textes wiederzugeben.

(Andante) Konzert 17, II. Satz — Tartini.



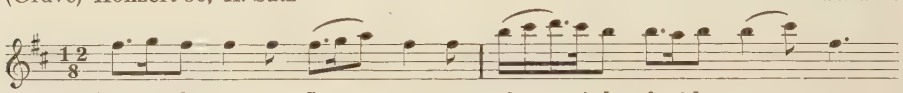
Tartini greift hier eine beliebte zeitgenössische Praxis auf: Genrehafte Stücke wie das Pastorale, das Capriccio, die Fantasia oder stilisierte Tanztypen wie Sarabanda, Giga, Siciliano waren geeignet, Allgemein-Affekte — etwa das Lustige, Zärtliche, Schmachtende, Erhabene — auszudrücken. Das Eigenartige aber und Merkwürdige bei Tartini ist,

[1] In vielen Fällen sind die Inschriften nicht vollständig. Tartini begnügt sich oft mit einigen Stichworten oder Zeilenanfängen, die den dichterischen Inhalt ins Gedächtnis zurückrufen sollten, ein Umstand, der die Identifizierung der Verse wesentlich erschwert.

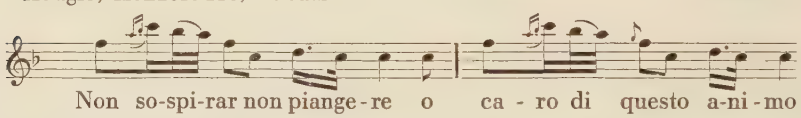
[2] „Nachdem er das Netz unter dem grünen Laub ausgebreitet hat, versteckt sich der Jäger und bläst lieblich sein Horn."

daß er meistens die Themen seiner Mittelsätze ausdrücklich auf die entsprechenden Texte komponiert und dies zeigt deutlich obiges Beispiel, bei dem sich der Vierzeiler zwanglos der Musik unterlegen läßt.[1] Was Tartini mit der Anwendung solcher Hilfsmittel — in denen rationalistischer Geist deutlich spürbar ist — bezweckte, ist offenbar: Bei der Erfindung der Melodie regte das Wort — wie bereits erwähnt — die musikalische Phantasie an, aber auch bei der instrumentalen Wiedergabe sollte der Vortragende den unterlegten Text gewissermaßen im Geiste „mitsingen", um auf diese Weise jeder melodischen Wendung wahrhaft „sprechenden", „cantablen" Ausdruckscharakter verleihen zu können. In solchen Fällen ging Tartinis instrumentale Erfindung oft unmittelbar von der Textstruktur aus. Einzelne sinntragende Worte bewirken eindeutigen Aufschwung der melodischen Linie nach allen Forderungen vokaler Deklamation und bestimmen damit Verlauf und Gliederung der Thematik.[2]

(Grave) Konzert 56, II. Satz Tartini.



Adagio, Konzert 118, II. Satz Tartini.



Häufig aber scheinen die von Tartini gewählten Verse jeden Stimmungsgehalt zu entbehren, eine unmittelbare Beziehung zwischen Text und Musik besteht kaum und in solchen Fällen mögen die antecedentia, concomitantia et consequentia textus — im Sinne der von J. D. Heinichen dargelegten ars inveniendi des frühen 18. Jahrhunderts — die Konzeption mitbestimmt haben.[3]

In anderen Sätzen sind die Beziehungen zwischen Wort und Musik innerer Natur. Wenn schmerzliche oder schwärmerische Empfindungen Gegenstand der Dichtung sind, versinkt Tartinis Adagio in eine

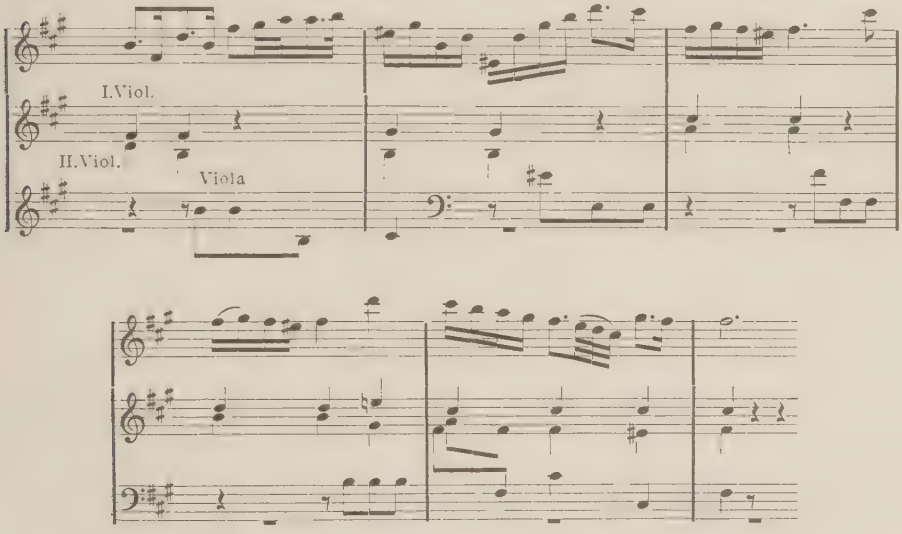
[1] Auf diese hoch originelle Praxis Tartinis hat mich Professor A. Schering aufmerksam gemacht. An dieser Stelle gebührt ihm mein besonderer Dank.

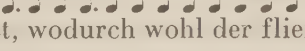
[2] In wie weit Tartini auch mit der Opernpraxis seiner Zeit in Berührung kommt, wird in anderem Zusammenhang erörtert.

[3] Vgl. J. D. Heinichen, Der General-Baß in der Composition . . ., Einleitung S. 30—88.

verträumte Zurückhaltung, eine sinnige Beschaulichkeit, Gemütszustände, die ganz dem Wesen des Meisters entsprechen. Gelegentlich tritt jedoch das Leidenschaftlich-Dramatische, ein in Tartinis Konzerten selten vertretenes Element, in den Vordergrund. Das Grave im autographen Konzert 124 trägt als Motto den unvollständigen Satz: „Se mai saprai che il ciel crudele . . .“ Um den Affekt dieser Worte wiederzugeben, greift Tartini zu außergewöhnlichen Mitteln. Schon die Tonart fis-moll ist bei ihm nicht alltäglich. Die lebhafte, von eingestreuten Pausen durchbrochene Begleitung wird sowohl im Tutti, als auch im Solo Träger von Spannungsmomenten. Gegen Schluß wird auch die Oberstimme in das Bereich des Dramatischen einbezogen. Darauf deuten die punktierten Rhythmen und die großen Intervallsprünge in verminderten Septakkord-Harmonien hin.

(Grave) Konzert 124, II. Satz, Takt 44—49 Tartini.

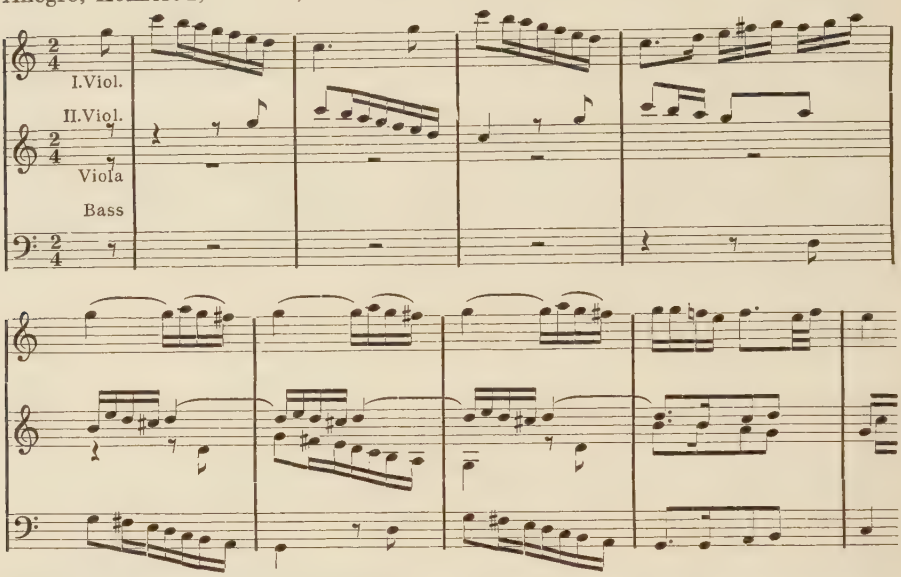


Das schöne Siciliano im Konzert 46 leiten die Worte: „al mare, al bosco, al rio io cerco l'idol mio e non lo trovo“ ein. Die punktierte Rhythmik $^{12}/_{8}$  wird stellenweise in schnelle Läufe aufgelöst, wodurch wohl der fließende Bach tonmalerisch dargestellt werden sollte.

Tartini beschränkt freilich die Anwendung von Mottos nicht nur auf langsame Sätze. Auch bei der Komposition von schnellen Stücken regten ihn dramatisch bewegte Verse an. Inhaltlicher Gegensatz und dialektische Notwendigkeit des Mottos: „Il di senza splendor, la notte senz'

orror prima vedrai"[1] mögen ihn veranlaßt haben, den Schlußsatz des Konzertes 2 mit einem straffen, leidenschaftlichen Fugato beginnen zu lassen.

Allegro, Konzert 2, III. Satz, 1. Tutti — Tartini.



Der Kanon wird hier als Sinnbild „unerschütterlicher Gesetzesmacht" aufgefaßt.[2]

8.

Die bisherige Betrachtung führte uns bis zu dem Jahr 1730, das eine wichtige Phase in Tartinis Schaffen abschließt. Wichtig ist diese Phase darum gewesen, weil sie alle jene Elemente aufweist, die der junge Meister von seiner Umwelt empfing und die seinen persönlichen Stil formten. Die Stilentwicklung führt bei ihm weiter: Standen bisher formale und allgemein musikalische Probleme im Mittelpunkt seines Interesses, so gewinnt jetzt die Violintechnik besondere Beachtung. Eine Periode überragenden Virtuosentums setzte ein, das seinen Ruhm über ganz Westeuropa trug. In dieser Zeit (zwischen 1730 und 1744) erfolgten jene glänzenden Rufe nach dem Auslande, die er, fest entschlossen Padua nie wieder zu verlassen, abschlug.[3]

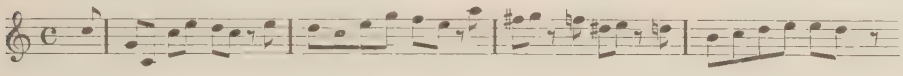
[1] „Den Tag ohne Glanz, die Nacht ohne Grauen wirst du erst sehen..."

[2] Über die symbolische Bedeutung des Kanons und die Motive zur kanonischen Arbeit vgl. A. Schering, Bach und das Symbol in: Bach-Jahrbuch 1925, S. 40—63.

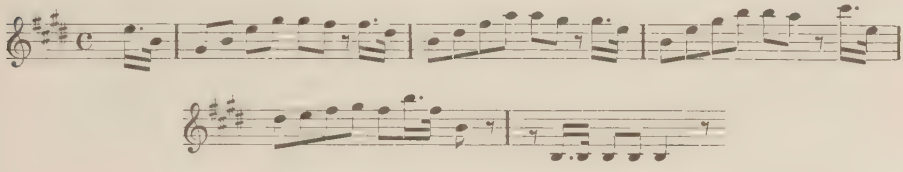
[3] Vgl. S. 44, Anm. 2.

Einen Einblick in das damalige Schaffen Tartinis gestattet uns eine neue Sammlung von 6 Konzerten (them. Verz. Nr. 73, 2, 124, 62, 3 und 46), die um 1733 bei Gerhard Friedrich Witvogel in Amsterdam erschienen ist.[1] Sie müssen kurz vor ihrer Drucklegung, kaum vor 1730 entstanden sein, denn sie vertreten auch schon äußerlich einen Typus, der bis dahin nirgends bei Tartini anzutreffen ist. In Bezug auf die Thematik bringen sie einige wesentliche Änderungen. Die sequenzartige Motivik herrscht noch fast uneingeschränkt vor.[2] Die einzelnen Abschnitte werden jedoch kürzer, gelegentlich eingeschobene Pausen betonen die Kleingliedrigkeit der Melodik, der große Zug des Linearen ist in Auflösung begriffen.

Allegro, Konzert 3, I. Satz, 1, Tutti Tartini.



Allegro, Konzert 46, I. Satz, 1. Tutti Tartini.



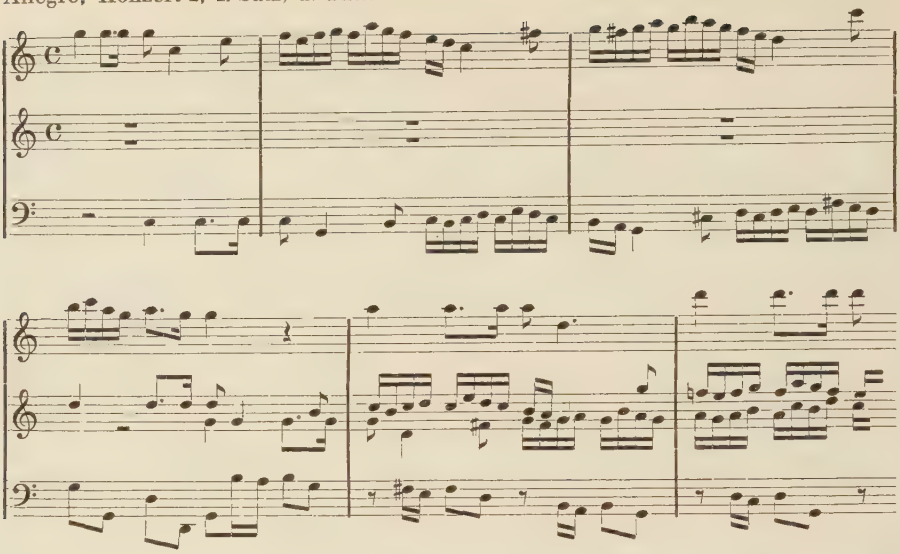
Im Gegensatz zu diesen durchaus „modernen" Zügen weist das Konzert 2 ein regelrechtes Fugato am Anfang des ersten Satzes auf. Trotzdem verschmilzt das polyphone Stimmgewebe in eine kraftvolle Klangeinheit.

---

[1] Es wurde irrtümlicherweise verschiedentlich angenommen, dieser Druck sei um 1750 publiziert. (Vgl. R. Haas, Estensische Musikalien und Katalog der Musikdrucke des britischen Museums.) Aus Walthers Lexikon (1732) erfahren wir, daß Witvogel Organist an der Lutherischen Kirche in Amsterdam war. Er besaß dort laut Privileg von 1731 eine Notendruckerei und einen Musikverlag. Um 1742 reiste er nach Acken (Aachen?), wo er plötzlich starb. Seine Publikationen sind undatiert, aber gleich denjenigen Le Cènes mit Verlagsnummern versehen. Dieser Umstand ermöglicht uns, das Erscheinungsjahr obiger Konzerte festzustellen. Eine Mitteilung des Daily Journal vom 19. Januar 1733 erwähnt, daß unter anderen Stücken „soeben" auch „Six Solos by G. Tartini of Padua" bei Witvogel in Amsterdam gestochen worden seien. Gemeint sind die sechs Sonaten, die Witvogel unter Verlagsnummer 18 herausgab. Die Konzerte tragen die Verlagsnummer 26 und sind wohl bald darauf erschienen. (Vgl. Friedr. Chrysander, G. F. Händel, Bd. III, S. 197.)

[2] Vgl. Ausf. S. 62.

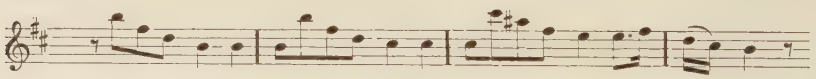
Allegro, Konzert 2, I. Satz, 1. Tutti Tartini.



Nicht ohne tiefere Bedeutung für den Aufbau des Themas muß das im Paduaner Autograph vorangestellte Motto gewesen sein, dessen leidenschaftlichen Inhalt Tartini hinter seiner Chiffre-Schrift verborgen hat. Der Vers lautet: „Torna, ritorna, o dolce mia speranza, o dolce mio conforto, sebben tu mi voi morto, io t'amo ancora."[1] Er läßt sich ohne weiteres der Musik unterlegen.

Im Konzert 124, dem dritten der Witvogelschen Sammlung, in h-moll, herrscht eine völlig andere Stimmung. Die Thematik des Anfangs zeigt ein neues Gepräge: Die Sequenztechnik ist ganz von kantablen Elementen durchdrungen.

Allegro, Konzert 124, I. Satz, 1. Tutti Tartini.



Die auftaktigen, abwärts gerichteten Tonschritte in Verbindung mit den breiten Kerntönen der Melodie bewirken eine eigentümliche Verquickung von Lyrischem und Erhabenem im Ausdruck.

Ebenso neuartig wie die Thematik ist die Beschaffenheit der Solo-Episoden der Witvogelschen Sammlung. Tartini erweitert ihre forma-

[1] „Komm, o komm, du stille Hoffnung, du mein süßer Trost, auch wenn du meinen Tod begehrst, ich liebe dich dennoch."

len Grenzen und steigert die geigerische Erfindung weit über das allgemeine Niveau seiner Zeitgenossen hinaus. Die Kühnheiten des Griffbretts und der Bogenführung sind jetzt derart verblüffend, daß sie die technischen Fertigkeiten des vielbewunderten Tartini der Prager Zeit in den Schatten stellen.

Der einzige Geiger dieser Periode, dessen Spielart mit derjenigen Tartinis verglichen werden kann, ist Locatelli. Sein bedeutendes Werk *L'Arte del Violino Op. 3*, 12 Violinkonzerte und je zwei Capricci enthaltend, ist bei Le Cène um 1733, also gleichzeitig mit der Witvogelschen Konzertsammlung Tartinis erschienen. Es ist naheliegend, hier einen Vergleich der beiden großen Geiger anzustellen, da ihre Werke in dieser Zeit in musikalischer und geigentechnischer Hinsicht manche verwandte Züge aufweisen.

Derselben Generation angehörend — Locatelli (geb. 1693) war ein Jahr jünger als Tartini — wurden beide von der Welle der neuen Kunstanschauungen fast gleichzeitig erfaßt. Während der Stern des älteren Vivaldi allmählich zu verblassen begann, stieg der Ruhm Locatellis und Tartinis schnell an. Sie haben verstanden, den Geschmack ihrer Zeit zu erfassen, eine Klangsprache zu pflegen, die ihren Zeitgenossen ans Herz ging. Obwohl beide vermutlich niemals persönlichen Kontakt miteinander hatten — Locatelli war in Amsterdam ansässig — muß ihr Spiel viele gemeinsame Züge besessen haben, denn die Zeitgenossen verglichen sie oft miteinander. Quantz behauptet im Anschluß an seine bereits erwähnte Kritik über Tartini, Locatelli habe „viel Ähnliches mit diesem weltberühmten Violonisten".[1] Blainville sagt ausführlicher, Locatelli sei „weniger originell, weniger reich an Empfindung und Phantasie", dafür aber „fröhlicher und lachender" als Tartini.[2] Jene Worte restloser Begeisterung, mit denen Tartinis Kunst aufgenommen wurde, fanden freilich Locatellis Kritiker nicht. Ihr Urteil über den letzteren ist meistens reserviert, oft negativ. Selbst ein verdienstvoller Musikforscher wie Burney sagt von ihm, er sei „ein voluminöser Komponist, der mehr Verwunderung als Bewunderung erregt".[3] Gegen diese einseitige, gewiß nicht vorurteilslose Auffassung der Kunst Locatellis nahmen in neuerer Zeit Fétis, Torchi und zuletzt auch Schering Stellung, aber nur eine umfassende Studie über das Lebenswerk des großen Geigers würde seine Persönlichkeit und sein Schaffen ins rechte Licht setzen.

---

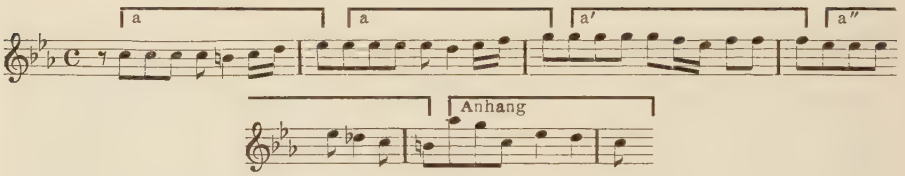
[1] „Lebenslauf", a. a. O., S. 221.
[2] Vgl. „L'Esprit de l'Art Musical", S. 87.
[3] „General History of Music", Bd. III, S. 573.

Am heftigsten wurde Locatelli wegen der enormen technischen Schwierigkeiten seiner Capricci angegriffen. Stefano Arteaga äußert sich beispielsweise in einer scharfen Kritik folgendermaßen:

> „Seine (Locatellis) Capricci — voll von eigentümlichen Schwierigkeiten und ausschließlich des Ruhmes wegen erfunden, solche Schwierigkeiten bewältigen zu können — dürften niemandem zum Vorbild dienen, es dei denn, daß die Verwirrung der Gotik der griechischen Einfachheit vorzuziehen wäre." [1]

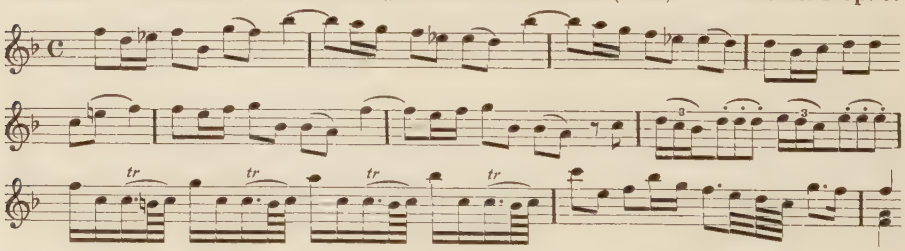
Man darf jedoch aus Locatellis Capricci keine Rückschlüsse auf den künstlerischen Wert der Konzerte selbst ziehen. Diese stellen in melodischer und geigerischer Hinsicht den modernsten Typ dar, den die Konzertliteratur aller Nationen bis dahin aufzuweisen hatte. Während seine Concerti grossi Op. 1 von 1721 noch im Banne Corellis stehen, macht Locatelli in seinen beiden darauf folgenden Werken eine ungemein rasche Entwicklung zum neuen Stil durch. Herrschte in seinem Erstlingswerk noch die Sequenzthematik,

Allegro. II. Konzert aus XII Concerti Grossi (1721) Locatelli op. 1.



so verschwindet sie im Op. 3 restlos zugunsten einer kantablen, seufzerreichen und abwechslungsvollen Melodik. Der musikalische Affekt schlägt ins Empfindsame um. Das Tempo wird entsprechend langsamer: an Stelle des üblichen Allegro tritt ein flüssiges Andante als erster Konzertsatz.

Andante, VII. Konzert, I. Satz, aus „L'Arte del Violino" (1733) Locatelli op. 3.



Damit bekennt sich Locatelli zu den verwegensten „Neuerern" der damaligen Zeit. Es ist nicht ausgeschlossen, daß gerade „L'Arte del Vio-

[1] Vgl. „Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano", 1783, S. 293.

lino" bei seiner bahnbrechenden Bedeutung für die Entwicklung der Instrumentalmelodik einen direkten Einfluß auf Tartini ausgeübt hat, denn bald vollzieht sich auch bei diesem eine Wandlung in der Gestaltung der Melodik im Sinne Locatellis, wie dies im folgenden Abschnitt näher erörtert werden soll.

Wesentlich verschieden ist bei beiden Meistern der formale Aufbau der Solo-Episoden und die Anwendung der geigerischen Mittel. Die Wiederholung des ersten Tuttigedankens oder zum mindesten des Anfangsmotivs durch den Solisten ist zunächst sowohl bei Locatelli als auch bei Tartini zum Prinzip erhoben worden. Doch ist die Art, wie Tutti und Solo einander ablösen, bei ihnen verschieden. Während nämlich der Tutti-Solo-Wechsel bei Locatelli überaus deutlich, oft zu unvermittelt vor sich geht, wird der Eintritt der Solo-Episode bei Tartini organisch, kaum merklich herbeigeführt.

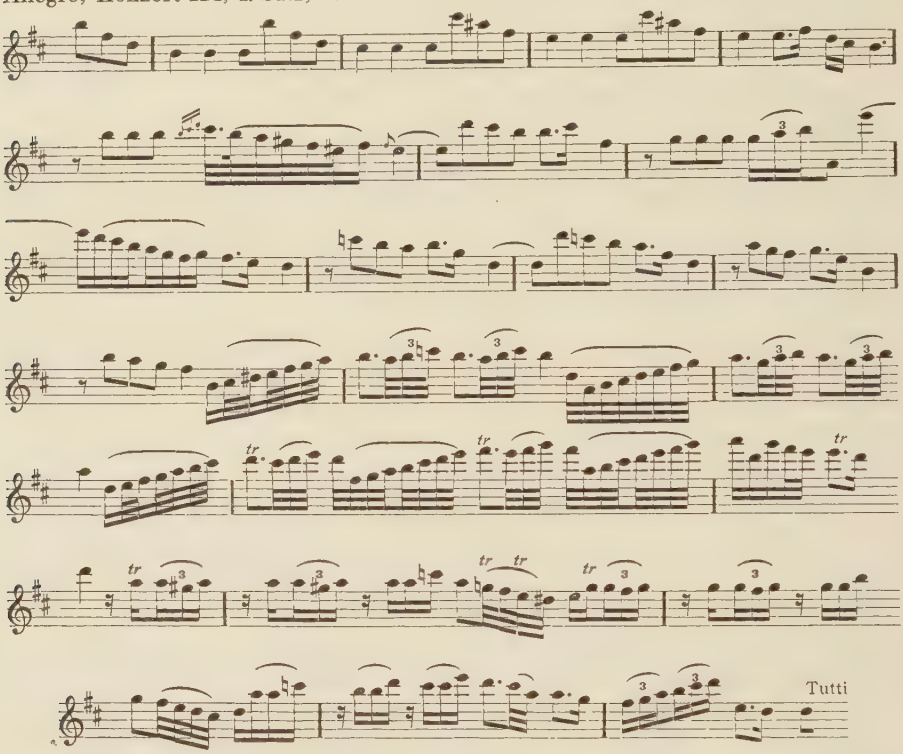
Es ist eine Eigenart Locatellis, die Wiederholung des Tuttigedankens im Solo in eine höhere Oktave zu verlegen. Damit tritt der Solist mit schärfstem Kontrast in den Vordergrund, denn die unerwartete Anwendung der hohen Violinlagen — eine damals durchaus neue Errungenschaft — war von hervorragender Wirkung. Gleichzeitig pflegte Locatelli das Kopfthema mit recht virtuosen Mitteln zu verzieren, oft bis zur Unkenntlichkeit zu verändern. Unter solchen Umständen wirkt der Übergang vom Tutti zum Solo oft zu gewaltsam; die Sologeige spielt außerdem ihre Trümpfe gleich am Anfang aus, sodaß im weiteren Verlauf eine klangliche Steigerung kaum möglich ist.

Wesentlich anders verfährt Tartini. Um die musikalische Einheit zwischen Tutti und Solo aufrecht zu erhalten, läßt er in der Regel die Sologeige fast wörtlich das Kopfthema wiederholen. Allmählich, fast heimlich führt er dann seine Wirkungen herbei: kaum spürbar steigert er Affekt und Geigentechnik, bis beide in einem wahrhaft ekstatischen Spiel kulminieren. Der Zuhörer wird unmerklich mitgerissen, um nur im Verlaufe wahrzunehmen, welche tollkühnen Griffe der Solist ausführt. Die Tartinische Violintechnik ist nicht aufdringlich. Sie ist aus dem Wesen des Instruments entstanden, und bleibt immer dem musikalischen Zusammenhang untergeordnet. Leicht ausführbar sind freilich Tartinis Konzerte nicht. Ein Blick in die Solostimme mancher Stücke dieser Zeit (etwa Konzert 61, 73, 86) genügt, um uns zu überzeugen, welche technischen Probleme der Solist zu bewältigen hat.

Nähere Betrachtungen über die Eigenart, die Beschaffenheit und die Entwicklung der Geigentechnik Tartinis werden für spätere Zusammenhänge zurückgestellt, da hier nur prinzipielle Fragen berührt wurden. Abschließend soll nur noch ein Beispiel die bereits erörterten Vorgänge

bei Tartini veranschaulichen. Man beachte, wie aus dem oben angeführten Kopfthema (Beispiel S. 100) sich im Solo allmählich ein bewegtes, affektvolles Spiel entwickelt:

Allegro, Konzert 124, I. Satz, 1. Solo — Tartini.



Tartini geht jedoch mit den technischen Mitteln nicht gleich im ersten Solo verschwenderisch um. Gewöhnlich steigert er die virtuosen Elemente von einer Solo-Episode zur anderen, um erst am Schluß Außerordentliches zu bieten. Um im letzten Solo völlige Vortragsfreiheit zu ermöglichen, verzichtet hier Tartini oft auf instrumentale Begleitung, nur den Baß läßt er einen Orgelpunkt (tasto solo) auf der Dominante aushalten. Die Aufgaben, die der Solist hier zu bewältigen hat, sind oft enorm. Mit diesem letzten Aufschwung führt Tartini einen wirkungsvollen, krönenden Abschluß herbei. „Dasjenige Auditorium," äußert er sich selbst, „das oft der Komposition keine oder nur wenig Achtung schenkte, habe ich bei der Harmonik des Orgelpunktes stets aufmerksam gefunden."[1]

[1] „Trattato di Musica", 1754, S. 148.

Eine solche letzte Solo-Episode übernimmt im Grunde genommen die Funktion eines Capriccio im Sinne Locatellis. Oft wird sie in der Tat zu einer selbständigen Episode, die Tartini „Capriccio" betitelt. Die Begleitung bzw. der Orgelpunkt setzen aus, um der Solovioline restlose Spielfreiheit zu gewähren. Im Gegensatz zu Locatelli, dessen Capriccio nicht an die Thematik des Satzes gebunden ist und deswegen nicht organisch aus ihm herauswächst, knüpft Tartini an das Kopfthema des Satzes an, er verarbeitet es kunstvoll, oft polyphon. Nach Herstellung der thematischen Verbindung moduliert er nach benachbarten Tonarten, sodaß ein abgeschlossenes Sätzchen entsteht, das sich bis auf den heutigen Tag in Gestalt der großen Konzertkadenz großer Beliebtheit erfreut. Diese besondere Wirkung spart jedoch Tartini hauptsächlich für den Schluß des dritten Satzes auf, wo des öfteren ausgeschriebene Capricci vorhanden sind.[1] Häufig weisen die Autographe nur die Bezeichnung „a Capriccio" auf, und in diesem Falle soll aus dem Stegreif musiziert werden.

Außer dem Capriccio kannte die Zeit auch die Cadenza. Diese unterschied sich vom Capriccio dadurch, daß sie ursprünglich an die Dominantharmonie vor der Schlußkadenz gebunden war und ein mehr oder weniger kurzes Gebilde blieb, das meist aus frei erfundenen Figurationen oder skalenmäßigen Passagen bestand. Die Cadenza war demnach weder thematisch bedingt noch durfte sie andere Tonarten berühren.[2] Durch ihre Schlußwirkung konnte die Cadenza auch das Capriccio zum Abschluß bringen. Am Ende des Capriccio nämlich, bei der Fermate auf der Dominante, jenem Ort, der nach der damaligen allgemein üblichen Praxis Kadenzbildung forderte, fügt oft Tartini die Bezeichnung „Cadenza" ausdrücklich hinzu. Hier sollte die melodische Bewegung sich nochmals zu einer letzten, eindrucksvollen Wendung emporschwingen.[3]

Fehlte das Capriccio, so begnügte man sich mit der improvisierten Cadenza, die ursprünglich, wie schon erwähnt, aus einer kurzen eindrucksvollen melismatischen Verzierung bestand. Allmählich entwickelte sich jedoch daraus ein mehr oder weniger längeres Ornament. Da diese improvisierte Kadenz an den persönlichen Geschmack des Einzel-

---

[1] Vgl. Schlußsätze der Konzerte 46, 47, 61, 75, 90, 124 u. a.

[2] Vgl. Tartini, Traité des Agréments de la Musique, S. 67 (Cadences naturelles).

[3] Der Schlußsatz des Konzertes 47 bietet gute Gelegenheit, diese Vorgänge zu verfolgen. Das letzte Solo geht allmählich in das Capriccio über, das bei der Fermate in eine zu improvisierende Cadenza mündet. Das darauffolgende kurze Tutti beschließt den Satz.

nen gebunden war, veränderte sie sich in Wesen und Beschaffenheit je nach Zeit und Gelegenheit beträchtlich. Darin lag gewiß ihr stärkster Reiz, aber auch eine große Gefahr. Schon seit Ende des 17. Jahrhunderts pflegten Sänger und Instrumentalisten die Grenzen der Cadenza derart zu erweitern, daß allmählich große selbständige Gebilde daraus entstanden. Diese Praxis, die ausschließlich in den Händen der Virtuosen ruhte, mußte zu einem Mißbrauch der Kadenz führen. Dies bestätigen die tadelnden Urteile vieler Zeitgenossen, die gegen das heraufbeschworene Unwesen Stellung nehmen. Der bereits erwähnte Graf Algarotti sagt in seiner Schrift *Saggio sopra l'Opera in Musica,* die Kadenz dürfe nicht dem Vortragenden überlassen werden, da sie eine „ganz andere Färbung" als die Arie selbst erhielte, obwohl sie im Grunde genommen nur „Abschluß der Arie" sein sollte.[1] Tartini, als Mann der Praxis, vertritt in dieser Frage einen durchaus gesunden Standpunkt. Er gesteht zwar, daß die große virtuose Kadenz „eher ein Capriccio als eine Kadenz" und daß sie „unregelmäßig" und „unpassend" sei. Dann fährt er aber fort: „Da die Zuhörer jetzt Gefallen daran finden, muß man sie spielen können."[2]

Diese Ansicht äußerte Tartini erst in einer späteren Zeit, nachdem die Cadenza sich schließlich derart erweitert hatte, daß sie das eingeschobene, thematisch gearbeitete Capriccio völlig verdrängte. Nach etwa 1740 kommen in der Tat bei Tartini keine Capricci mehr vor.[3]

9.

Es ist bereits erwähnt worden, daß Locatellis Op. 3 eine Thematik aufweist, die in ihrer empfindsamen Beschaffenheit zunächst „moderner" als diejenige Tartinis erscheint. Auch andere Konzertsammlungen, die kurz nach 1730 erschienen sind, wie etwa Francesco Geminianis

---

[1] S. 20.

[2] „Cette sorte de cadence est a présent plutôt un caprice qu'une cadence, parce qu'a présent tout chanteur ou joueur d'instruments se permet l'allonger tant et avec des expressions si différentes, qu'il n'est pas raisonable d'appeller cela cadence, mais qu'on est forcé de l'appeller caprice, le caprice pouvant s'allonger autant qu'on le veut, et pouvant être composé de morceaux et de sentiments différents avec varieté de mesure. Mais comme les auditeurs se plaisent a présent a cette sorte de chose quoique irregulière et peu convenable, il faut scavoir la faire." („Traité des Agréments" . . . Cadences artificielles, S. 83.)

[3] Näheres über das Kadenzwesen. Vgl. A. Schering, Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des 18. Jahrh. Bericht über den 2. Kongreß d. I.M.G. 1906 und H. Knödt, Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen im Instrumentalkonzert. S. I. M. G., Bd. XV, S. 375, Leipzig 1913—14.

Concerti grossi Op. 2 (1732) und *Op. 3* (1733) oder Carlo Tessarinis *Concerti a più stromenti Op. 3* (1732) weisen in der Wahl der Mittel eine durchaus fortschrittliche Melodik im Sinne Locatellis auf.[1] Es ist im Verlauf dieser Arbeit wiederholt darauf hingewiesen worden, daß Tartini weniger darauf bedacht war, originell zu sein, als seiner Tonsprache eine im Rahmen des Gottesdienstes, für den seine Konzerte bestimmt waren, entsprechend würdige Haltung zu verleihen. Oft mußte er freilich sein Empfinden in Formen kirchenmusikalischer Tradition hineinzwängen. Dadurch erklärt sich jene im frühen Schaffen Tartinis oft fühlbare Diskrepanz zwischen Form und Ausdruck. Doch unaufhaltsam rückte die neue Zeit heran, sodaß bald auch bei ihm ein Umschwung eintreten mußte.

Die Kunstmusik wurde immer mehr in das erwachende Selbstbewußtsein des Menschen mit einbezogen. Sie hörte allmählich auf, eine ausschließlich aristokratische, nur für Kenner bestimmte Kunst zu sein und erfaßte als universelle Sprache alle Gesellschaftsschichten. Sie verließ gewissermaßen ihre erhabene Höhe, um unter sterblichen Menschen zu weilen. Der Musiker wird jetzt zum Sprecher edelster menschlicher Empfindungen. Der Hörer findet seine eigene Psyche in der Musik wieder. So mächtig ist die Welle dieser neuen weltzugewandten Kunst, daß sie langsam aber stetig auch die Kirchenkomposition zu überfluten anfängt. Die durch den ständigen Verfall ihrer politischen Macht geschwächte Autorität der katholischen Kirche vermochte der Verweltlichung der sakralen Musik nicht wirksam genug entgegenzutreten. Der Klerus wußte jedoch aus der eigenen Schwäche neue Kraftquellen zu schaffen. Um wieder Einfluß auf die Massen zu gewinnen, mußte er eine Kunstübung billigen, die einzig die Mittel und die Macht besaß, die Gemüter an Kirche und Gottesdienst zu fesseln. Welche Folgen eine solche Taktik für die Kirchenmusik gehabt hat und zu welcher scharfen Kritik sie Anlaß gab, können wir aus den lebhaften Schilderungen des GianAnt. Ricieri in einem Brief aus dem Jahre 1740 an Padre Martini entnehmen. Er schreibt:

> „. . . In unseren Tagen ist das Haus Gottes wegen der großen Zügellosigkeit der musikalischen Übung in ein lärmendes Hurenhaus verwandelt worden. Dies ist Wirklichkeit, wie man sich überall davon überzeugen kann. Ich will damit nicht sagen, daß die Kompositionen an sich schlecht seien, aber gewiß ist, daß sie zu keiner Andacht mehr anregen."[2]

---

[1] Vgl. Ausf. S. 102.

[2] Vgl. Parisini, Carteggio inedito del P. Giamb. Martini, Bd. I, S. 82. Näheres über die kulturgeschichtliche Stellung der Kirche im 18. Jahrh.: L. v. Ranke, Geschichte der Päpste.

Tartini hatte bis jetzt bewußt Stellung gegen die neuen Strömungen genommen. Er versuchte jedenfalls, den modernen Geschmack mit dem traditionellen Kirchenstil zu vereinigen. Er führte aber damit einen Kampf, der angesichts des damals in Italien herrschenden Dranges nach Neuem völlig aussichtslos war. Auch er wird wie die anderen vom Zeitstrom erfaßt und mitgerissen.

Dieser Umschwung vollzog sich freilich nicht auf einmal. Er stellt einen längeren Prozeß dar, der die Jahre um 1735 in Anspruch genommen hat. Damit ging Tartinis Schaffen in eine neue große Periode über, deren Wesen und Erscheinungen Gegenstand des folgenden Kapitels bilden. Freilich ist das Jahr 1735 nur eine künstliche, aus methodischen Rücksichten gewählte Grenze. Es wäre irreführend, hier von einer feststehenden zeitlichen Grenze zwischen zwei Schaffensperioden zu sprechen, denn es handelt sich dabei um einen organischen, daher allmählichen Übergang von der einen in die andere. Auf Grund dieser Tatsache können wir der Mitteilung Burneys, Tartini hätte im Jahre 1744 seinen Stil „vom außerordentlich Komplizierten zum Anmutigen und Ausdrucksvollen geändert", keine tiefere Bedeutung beimessen.[1] Burney verglich vermutlich die kontrapunktisch gearbeiteten Sonaten Tartinis von 1734 mit jenen späteren, die tatsächlich in einem flüssigen, leichten Stil geschrieben sind. Diese letzten Sonaten sind 1745 erschienen und daraus mag Burney den Trugschluß gezogen haben, Tartini hätte seinen Stil kurz vorher (wie er behauptet 1744) geändert.

In Wirklichkeit können wir bereits viel früher das Ansetzen neuer Stilelemente bei Tartini verfolgen. Wir finden sie in einer Reihe von Konzerten, die — aus den vielen Zügen, die sie mit den bereits besprochenen Konzerten der Witvogelschen Sammlung gemeinsam haben, zu schließen — unmittelbar nach diesen Konzerten, also etwa nach 1733, entstanden sein müssen.[2]

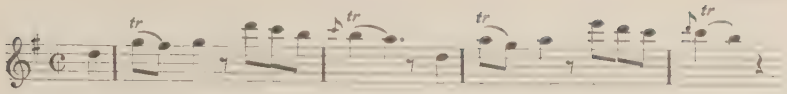
Das Neue an diesen Konzerten ist die Art der Themenbildung. Bis jetzt pflegte Tartini sein Thema gewöhnlich durch mehrfache Sequenzierung eines Motivs oder häufiger durch Versetzung eines kurzen Melodieabschnitts auf eine andere Stufe aufzubauen. Jetzt ist diese Praxis in Auflösung begriffen. Auch wenn sequenzartige Gebilde gelegentlich noch auftreten, wird ihr ursprünglich strenger Charakter durch Seufzer, Triller, Affektpausen und ähnliche Mittel ins Empfindsame umgebogen.

---

[1] Vgl. Burney, General History of Music, Bd. III, S. 562.

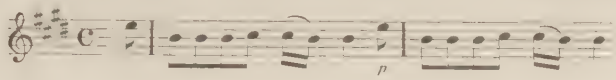
[2] Hierher gehören unter anderen die Konzerte: Nr. 4, 21, 22, 63, 75, 76.

Allegro, Konzert 76, I. Satz, 1. Tutti Tartini.



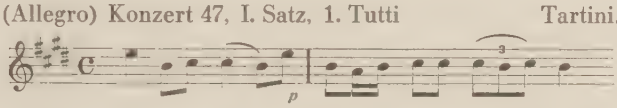
In der Regel vermeidet jedoch Tartini jetzt das zwei- oder dreifache Sequenzieren des Anfangsmotivs, wiederholt es anstatt dessen und zwar meistens in piano, um gleich im Thema Echowirkung hervorzurufen.

(Allegro) Konzert 48, I. Satz, 1. Tutti Tartini.



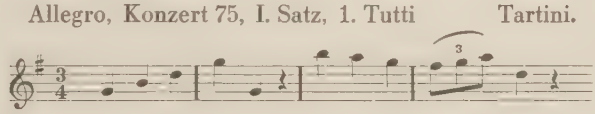
Seltener versetzt er nach Zeitpraxis den wiederholten Abschnitt eine Oktave höher oder tiefer oder variiert ihn.

(Allegro) Konzert 47, I. Satz, 1. Tutti Tartini.



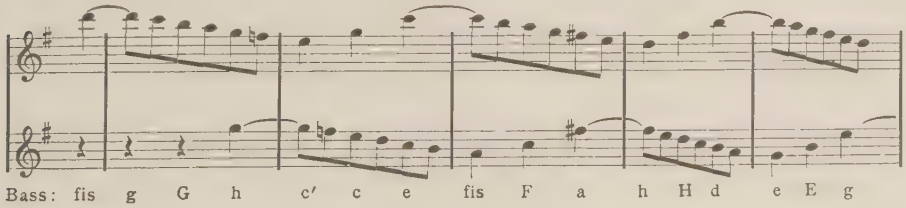
Zu diesen neuen Themenarten gesellt sich schließlich der Typus des frei gestalteten viertaktigen Kopfthemas.

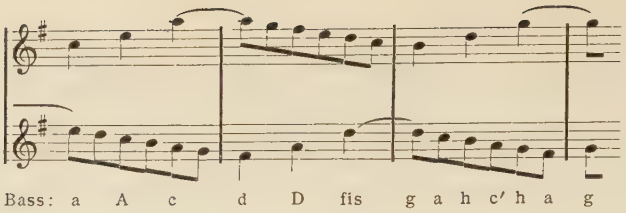
Allegro, Konzert 75, I. Satz, 1. Tutti Tartini.



Dieses schließt sich mit den vier darauffolgenden Takten zu einer achttaktigen Periode zusammen. Eine derartig symmetrische Gliederung des melodischen Materials ist ein wesentliches Merkmal der fortschreitenden Stilwandlung. Daß aber Tartinis Stil noch mit alten Elementen behaftet ist, zeigt die anschließende sequenzierende Fortspinnung. Das Fehlen jeglicher metrischen Symmetrie und das Wetteifern beider Geigen in Quintschrittsequenzen sind rein barocker Faktur. Sie kommen in der Violinmusik jener Zeit kaum mehr vor.

Allegro, Konzert 75, I. Satz, Takte 9—17 Tartini.



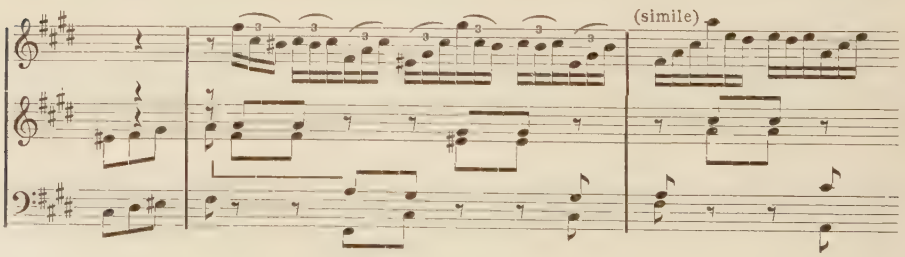


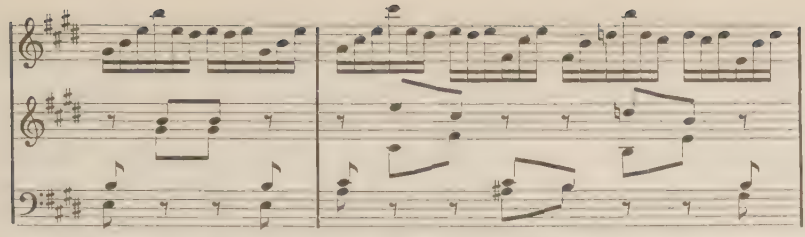
Auf der alten Praxis beruhen vor allen Dingen noch viele Mittelsätze. Auf das pathetische, barocke Ethos der Melodie deuten schon rein äußerlich die Affektbezeichnungen „Grave", „Largo", die häufige Anwendung der Sicilianorhythmik, die noch oft vorkommenden Fugati, die Imitationen und die groß angelegten einmaligen Schlußkadenzen hin.

In formaler Hinsicht hat sich im allgemeinen wenig geändert. Zahl und Beschaffenheit von Tutti und Soli bleiben dieselben, der formale Aufbau der einzelnen Gruppen hat sich allerdings dadurch erheblich befestigt, daß Tutti und Solo in der Regel nicht mehr ineinander verflochten werden, sondern jetzt wohl aufeinander bezogene, doch abgeschlossene, selbständige Teile bilden.

Die Umgestaltung der Melodik übt stärkste Rückwirkung auf den Baß aus. Dadurch, daß das melodische Geschehen in die Oberstimme verlegt wird, büßt er viel von seiner ursprünglichen Beweglichkeit ein. An Stelle der Oktavbrechungen, Figurationen, Umspielungen tritt jetzt eine in rhythmischer und diastematischer Hinsicht ruhigere Baßführung ein. Dies hat zur Folge, daß neben der Oberstimme auch die Mittelstimmen an Beweglichkeit gewinnen und Träger des rhythmischen Kleinlebens werden. Gelegentlich entspinnt sich ein lebhaftes, quartettistisches Begleiten, wie es Tartini bis jetzt nicht kannte. Eine solche Faktur weist stellenweise der erste Satz des schönen Konzertes 48 auf. Über eine durchsichtige Begleitung des vollen Orchesters spinnt die Solovioline eine zarte, aus Umspielungen und Arpeggien bestehende Figuration.

(Allegro) Konzert 48, I. Satz, 2. Solo, Takt 8 ff. Tartini.

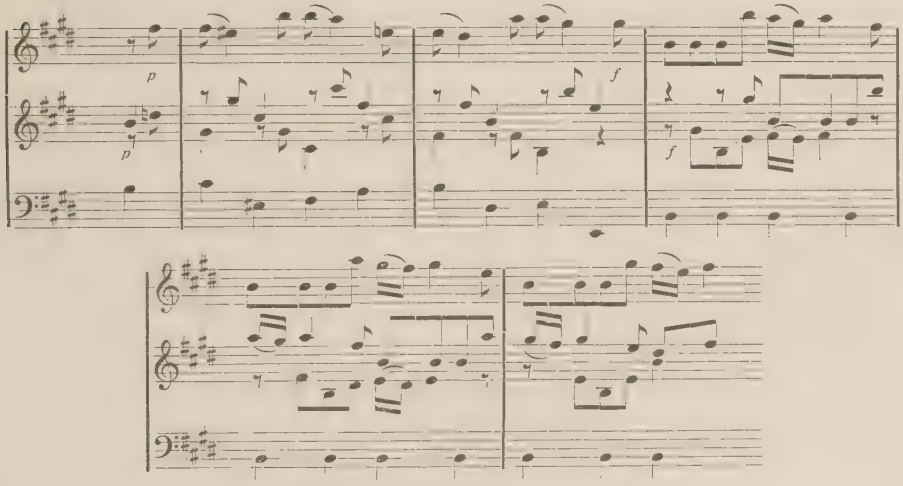




Überhaupt ist die Auflockerung der Mittelstimmen in diesem Konzert auffallend. Ein Muster „durchbrochener Arbeit" bieten das kunstvoll gearbeitete dritte Tutti und die darauffolgende Solo-Episode im ersten Satze.

Daß Tartini mit besonderer Liebe sich der Komposition dieses Konzertes widmete, bezeugen schon die darin vorhandenen chiffrierten Mottos. Den ersten Satz leiten folgende Verszeilen ein: „Volgetemi pietoso un guardo più amoroso, o luci belle si ma troppo fiere."[1] Schon die Anlage des ersten Tutti (s. Beispiel S. 78) mit den Echowirkungen und dem stimmungsvollen Wechsel zwischen Piano- und Forteabschnitten deutet auf den schwärmerischen Inhalt der Inschrift. Man beachte, wie der leicht elegische Mittelteil durch den fugiert eintretenden Anfangsgedanken schroff unterbrochen wird:

Allegro, Konzert 48, I. Satz, 1. Tutti, Takte 7—11 Tartini.



Von einer großen Affektspannung kann man freilich hier nicht reden. Diese Musik kennt nicht tiefere Konflikte. Gegensätze werden stets leicht und anmutig überwunden.

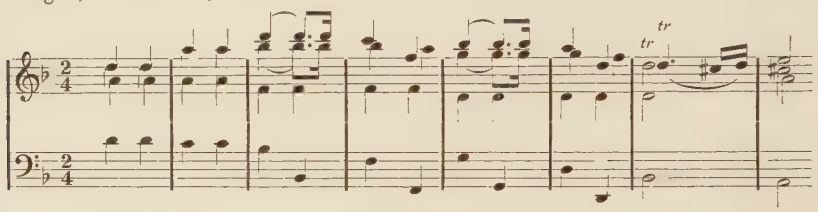
[1] „Blickt liebevoller und erbarmender, ihr schönen, allzu stolzen Augen."

Dieselbe Sphäre des Friedlichen spiegelt der Mittelsatz wieder. Das vorangestellte Motto kündigt bereits Empfindungen stiller Beschaulichkeit an: „Rondinella vaga e bella, che dal mar faccia tragitto, lascia il nido e all'aere infido, fida il volo e la speranza.“ [1]

Der heiter dahinströmende Schlußsatz setzt die Dur-Stimmung fort, während ein meisterhaftes Capriccio das Werk glanzvoll abschließt.

Dieser optimistischen, völlig unleidenschaftlichen Empfindungswelt steht das Konzert 44 gegenüber. Ein Ausdruck tiefen Ernstes, fast schmerzlichen Empfindens durchdringt alle drei in düsterem Moll gehaltenen Sätze. Die Violine verzichtet auf virtuoses Spiel zugunsten einer ruhig fließenden Melodik. Streng, fast nüchtern scheint das Thema des ersten Allegro, doch wie prachtvoll die Wirkung, wenn es zum Klingen gebracht wird!

Allegro, Konzert 44, I. Satz, 1. Tutti Tartini.

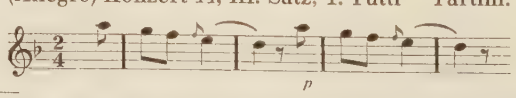


Tartini benutzt hier eine Harmonik, deren Neuartigkeit für sein späteres Schaffen von ausschlaggebender Bedeutung ist. Auch ihr wird jetzt neben der Melodie die Aufgabe gestellt, Affekte zum Ausdruck zu bringen.

Den zweiten Satz in a-moll leiten die Worte „Ombra diletta anch'io“ ein. Die wehmütige, subjektive Prägung der Melodie mag in Tartinis persönlichem Erlebnis ihre Quelle haben. Doch seine Klage, auch wenn sie intimster Natur ist, verfällt niemals, wie bei manchen seiner Zeitgenossen, in eine weinerliche Sentimentalität. Sie bewahrt stets jene Würde und Erhabenheit, die für sein ganzes Schaffen charakteristisch ist.

Diese trübe Stimmung fehlt auch nicht im Schlußallegro. Das absteigende Motiv des Anfangs

(Allegro) Konzert 44, III. Satz, 1. Tutti Tartini.



[1] „Die liebliche kleine Schwalbe, die das Meer überquert, verläßt ihr Nest und vertraut den untreuen Winden Flug und Hoffnung an.“

von allen Tuttiteilen und Solo-Episoden mehrfach wiederholt und modifiziert, durchdringt wie ein Leitgedanke den ganzen Satz.

Die absolute metrische Ausgeglichenheit der Perioden bedeutet, wie bereits erwähnt, einen entscheidenden Schritt zum neuen Stil. Gerade die Thematik dieses Konzertes weist eine Symmetrie der Teile auf, wie sie die früheren Werke Tartinis kaum besitzen. Auch die Vorliebe für dynamische Kontraste, die rhythmische Lebendigkeit und die subjektive Färbung der Tonsprache sind Anzeichen dafür, daß um diese Zeit Stilelemente der neuen Kunst das Schaffen Tartinis durchdringen.

*

Im Verlaufe dieser Darstellung konnte man verfolgen, wie die künstlerische Ideenwelt eines Corelli und dessen Schülerkreises, wie die formale Vollendung eines Vivaldi und der Geigenstil eines Veracini bei Tartini eine einzigartige Verquickung erfahren haben. Demnach ist Tartini bis jetzt kein Schöpfer neuer Formen gewesen. Sein Verdienst liegt vielmehr darin, daß er wie Corelli die Bestrebungen seiner Zeit schöpferisch umformte und damit ein in die Zukunft weisendes, höchst persönliches Werk schuf. Voll Bewunderung für die Tat Tartinis schreibt Algarotti im Jahre 1735:

> „Wer hätte vor einigen Jahren gedacht, daß es möglich sein würde, der Vokalmusik nach Scarlatti, oder der instrumentalen nach Corelli irgend etwas hinzuzufügen? Und doch haben Marcello und Tartini bewiesen, daß sowohl bei der einen wie bei der anderen eine Entwicklung möglich war."[1]

Wir betrachten heute das Schaffen großer Meister nicht als isolierte Erscheinung. Wir streben danach, es in einen Kausalzusammenhang mit den übrigen Kunst- und Kulturerscheinungen zu bringen. Aus diesem Bestreben heraus durfte bei der Behandlung der Probleme vorliegender Arbeit ein für das Kulturleben des damaligen Italien wesentliches Gebiet wie die Oper nicht außer acht gelassen werden. Es ist gelegentlich darauf hingewiesen worden, welche Anregungen Tartini auch von der Vokalmusik, namentlich der spätvenezianischen Oper, empfangen hatte. Es wird eine der Aufgaben des folgenden Kapitels sein, festzustellen, welche Einwirkungen die sogenannte neapolitanische Oper auf ihn ausübte, und welchen Anteil sie an der Schaffung des neuen Stils hatte.

[1] Brief an Abate Franchini aus Cirey, Opere 1778—84, Bd. IX, S. 4.

III. Tartinis mittlere Schaffensperiode (um 1735—1750): Musik als Affektsprache.

1.

Die Musikgeschichte lehrt, daß sich mit der Entstehung, der Entfaltung und dem Absterben von Stilen und Formen auch eine innere Entwicklung der Musik, eine ständige Evolution des Klanges schlechthin vollzieht. Das Klangideal der Renaissance etwa entfernt sich wesentlich von demjenigen des Mittelalters. Derartige Wandlungen im Wesen der Musik stehen in engem Kausalzusammenhang mit tiefgreifenden Veränderungen im geistigen und seelischen Leben des Menschen. So unterscheiden wir zwischen einem barocken und einem klassischen Meister aus der Erkenntnis heraus, daß ein jeder von ihnen mit den Strebungen der Epoche, aus der er hervorwuchs, innig verknüpft ist. Um die Wurzeln des neuen Stils um 1750 zu ergründen, müßte man daher der mannigfaltigen Fülle der Kulturerscheinungen jener Zeit nachspüren.

Unter solchen Voraussetzungen scheinen uns heute jene älteren Versuche, den Ursprung des neuen Stils auf das Schaffen eines einzelnen Meisters oder einer Gruppe von Komponisten zurückzuführen, und dadurch ihn landschaftlich zu lokalisieren, gegenstandslos. Denn die Häufung neuer Quellen und das Studium umfangreichen neuen Materials beweisen, daß jene „cantable Schreibweise", die bei den Wiener Klassikern ihre letzte künstlerische Vollendung fand, in allen Kulturländern fast gleichzeitig entstand. Die Kräfte, die zur Formung des neuen Stils hindrängten, lagen gewissermaßen in der Luft. Wertvolle Beiträge zur Klärung dieses Fragenkomplexes könnte uns nur eine soziologisch orientierte Spezialstudie liefern. Sie müßte die gesellschaftlichen, religiösen und politischen Hintergründe jener Zeit berücksichtigen, kurz: die Bedingungen damaliger Lebensform ergründen.

Auf die veränderte Einstellung des großen Publikums zur Musik ist bereits hingewiesen. Der Hörer will jetzt seine eigene Seele, sein eigenes Schicksal in ihr wiederfinden. Die Töne, welche die Komponisten jetzt anschlagen, besitzen die Macht, jene empfindsamen Menschen innerlich zu packen, ihre Leidenschaften zu entfesseln. Die Musik appelliert kaum mehr an den Intellekt, sondern sie übt direkten, physiologischen Einfluß auf die Sinne und die Nerven aus. Zahlreiche Quellen berichten uns, wie bei musikalischen Veranstaltungen die Zuhörer vor

Rührung in Tränen ausbrachen, wie „ihr Stöhnen und Schluchzen" sich mit den „Klängen der Musik vermischten".[1] Viele mußten zwischen den Musikdarbietungen den Konzertsaal verlassen, um erst nach einer Pause wiederzukehren, weil sie eine solche Fülle von Affekten nicht auf einmal ertragen konnten! Ein Zeitgenosse schreibt aus Rom:

> „La sensibilité de quelques uns des spectateurs m'a fait comprendre toute l'étendue du pouvoir de l'harmonie . . . A l'ouie de certains morceaux on lisait sur les visages le plaisir interieur qu'ils faisoient éprouver, à celle de quelques autres les mains se joignoient, les yeux étoient à demi fermés; on respirait à peine. Une jeune femme s'écria du milieu du parterre: ‚O Dio! dove sono? Il piacere mi fa morire!'"[2]

Gleichzeitig waren die leichtlebigen Menschen des 18. Jahrhunderts von einem unbegrenzten Optimismus getragen. Ihre Unbekümmertheit, ihre Sucht nach Bequemlichkeit mußte tiefgreifende Wirkungen auch auf ihre Einstellung zur Musik ausüben. Das neue Empfinden bedingte ein neues Hören. Die Musikliebhaber brachten nicht mehr die geistigen Energien auf, etwa die Polyphonie einer Fuge zu verfolgen. Die Hörer verlangten eine einfache, leicht faßliche Klangsprache, die ihnen als die einzig „natürliche" erschien. Die Komponisten verließen die alte Schreibweise und stellten sich in die Dienste des neuen Ideals. „Die Melodik soll von der Harmonie unterstützt, nicht erdrückt werden", heißt es bei den Theoretikern.[3] Telemann und Mattheson kämpften in Deutschland gegen den kontrapunktischen Stil. Letzterer möchte den „theatralischen Stil" auch in der Kirche sehen.[4] Bei konservativen Zeitgenossen stießen freilich diese „modernen" Gedanken auf heftigen Widerstand. Streitfragen versetzten die Gemüter mehrere Jahrzehnte lang in Erregung. Wir besitzen eine Hochflut von theoretischen Abhandlungen über Musik, die um die Mitte des Jahrhunderts entstanden und den Versuch unternahmen, Normen des guten Geschmacks aufzustellen. Der polemische Charakter beweist, wie aktuell die zur Diskussion gestellten Fragen waren. „Die Alten klagen über die melodischen Ausschweifungen der Neuern und die Neuern verlachen das trockene Wesen der Alten," sagt Quantz.[5] Der Dresdener Hofkapellmeister J. D. Heinichen wendet sich mit beißender Ironie gegen die Vertreter des alten Stils. Er schreibt:

---

[1] Vgl. P. J. Grosley, Neue Nachrichten über die Italiener . . ., S. 667.

[2] Moore, Lettres d'un voyageur Anglois . . ., Lettre 52, S. 67. Vgl. auch R. Rolland, Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit, S. 171.

[3] Vgl. Burney, The present State of Music, Bd. II, S. 231.

[4] Vgl. „Musikalischer Patriot", 1728.

[5] „Versuch . . .", S. 216.

„Diejenigen Contrapunktisten, . . . welche gar von keinem Gout seynd, und sich mit nichts, als lauter abgecirkelten Noten zu behelffen wissen, denen folget ohne dies die natürliche Straffe, gleich der Erb-Sünde, auff dem Fuße nach, nehmlich daß ihre Musik keiner lebendigen Seele gefället, dahero rhäte man besser, man verbrenne nur gleich ihre allerkünstlichsten Compositiones weil sie noch warm seynd, und streuete ihnen die Asche davon in die Augen, so bekäme doch noch ein sensus etwas davon, da sonst außer diesen weder das Gesicht, noch das Gehöre von der pappiernen Kunst profitieren."[1]

Mit dieser von Heinichen berührten Frage hing indirekt auch die leidenschaftliche Kontroverse in Bezug auf die französische und italienische Musik zusammen. Die einen warfen den welschen Künstlern Verstiegenheit und verschwenderisches Übermaß in Vortrag und Komposition vor, die anderen fanden die französische Musik nüchtern, arm an Erfindung und sklavisch an die alten Traditionen gebunden. Der Berliner Musikästhetiker Christian Gottfried Krause schreibt darüber in seinem Werk *Von der musikalischen Poesie,* 1753:

„. . . man sehe auch nur die französischen Arien an; es kommen oft Maximen darinn vor; Merkmale eines nicht recht im Affekt stehenden Herzens. Die Italiener hingegen haben in ihren Arien das Objekt der Leidenschaft beständig vor Augen; sie reden es an; . . ."

Der Präsident de Brosses berichtet von der Abneigung, die den Opernkomponisten Hasse gegen die französische Musik erfüllte und von der Bewunderung, die er der italienischen entgegenbrachte. Er fügt hinzu:

„Nur Tartini ist in dieser Frage vernünftig. Obwohl er niemals Padua verließ, weiß er wohl, daß jede Nation ihre eigene Musik hat, die dem Geist der Sprache und der Natur der Stimmen, die das Land hervorbringt, entspricht. Aus diesem Grunde ist jede Musik von anderen verschieden und sie kann von Fremden nur dann gewürdigt werden, wenn diese im Lande selbst akklimatisiert sind."[2]

Wer mit der Persönlichkeit Tartinis, seinen Schriften, Briefen und Aufzeichnungen näher vertraut ist, zögert nicht, an die Echtheit und Ehrlichkeit dieses Urteils zu glauben. Auch aus Tartinis Werken ersieht man, daß dieser universelle Geist alle Bestrebungen seiner Zeit zu erfassen und zu vereinigen suchte.

Im übrigen herrschte in Italien, Deutschland und Frankreich eine beispiellose Zerspaltenheit in Musikanschauungen und Musikpraxis. Während das anmutige Singspiel Pergolesis „La Serva Padrona" seinen Siegeszug von Bühne zu Bühne feierte, und die Mannheimer an der

[1] „Der Generalbaß in der Komposition", Anm. 25.
[2] „Lettres familières" (1739—40), S. 346 f.

Ausbildung der klassischen Symphonie arbeiteten, vertiefte sich Bach in die Mystik seiner „Kunst der Fuge". Hier standen zwei Ideenkreise einander gegenüber, zwei Weltanschauungen, die nicht mehr zu überbrücken waren. Schließlich wurde die spätbarocke Schreibweise durch den Entfaltungsdrang des neuen Stils überwunden. Es ist dabei bemerkenswert, daß die sterbende alte Kunst gerade in Bach ihren gewaltigsten Vertreter fand, während die neue noch lange auf ihre Propheten warten mußte. Der genialen Tat eines Haydn, eines Mozart mußte eben eine kostbare, unentbehrliche Kleinarbeit vorangehen. Nach Sprengung der barocken Stileinheit trat ein Zustand allgemeiner Auflösung in Musikpraxis und Kunstanschauungen ein. Das Zerstörte mußte zu neuem Leben erweckt werden, aus den Trümmern der Vergangenheit mußte langsam das Gebäude der neuen Kunst errichtet werden. Es wurde daher zunächst eine mühselige Pionierarbeit geleistet, deren Früchte erst eine spätere Zeit ernten sollte. Hierin liegt das große Verdienst, aber auch die Tragik der Übergangsmeister. Denn der ständige Kampf, die neue Materie zu bändigen, das Suchen nach neuen Inhalten verbrauchte die besten Energien und lähmte die schöpferische Kraft. Monumentalwerke wie etwa Bachs „Matthäuspassion" oder Mozarts „Zauberflöte" konnten unter solchen Umständen nicht entstehen. Die Übergangszeit wurde gewissermaßen von beiden großen Epochen, dem Barock und der Klassik, zerrissen. Aber dieses Opfer war nicht umsonst, denn es ebnete die Wege für eine große Zukunft. Fordern wir daher von der Zeit Tartinis nicht „die Fülle des Herbstes", da sie doch, wie Romain Rolland treffend sagt, „ein launenvoller, fruchtverheißender Frühling war".[1]

2.

Die führende Rolle, welche die Oper seit ihrer Entstehung im Musikleben Italiens spielte, ist bekannt. Daß sie stets Hauptexponent stilistischer Neuerungen war, ist kein Zufall. Die Oper war diejenige Gattung, welche die verschiedenartigsten Elemente in sich aufnahm, assimilierte und zu einer neuen Einheit verband. Eine Sinfonia leitet jeden Akt ein, Gesang wechselt mit Tanz ab. Die Singstimme wiederholt wörtlich die Geigenmelodie des Arienritornells, sodaß Vokales und Instrumentales sich nicht mehr spezifisch voneinander unterscheiden. Da die Opernkomponisten mit der Orchestertechnik vertraut sind, verfügen sie auch über die Mittel, reine Instrumentalmusik zu schreiben.

[1] „Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit", S. 7.

Man denke etwa an das Instrumentalschaffen eines Porpora, Leo, Galuppi oder Pergolesi, um nur einige der bekanntesten Italiener zu nennen. Auch umgekehrt, obwohl mit weniger Erfolg, haben hervorragende Instrumentalkomponisten sich ernsthaft mit Opernkompositionen befaßt. Vivaldi schrieb etwa vierzig, Albinoni nicht weniger als fünfzig Opern. Auch Francesco Veracini versuchte durch drei Bühnenwerke das Londoner Publikum zu erobern.[1]

Tartini hielt sich von der dramatischen Komposition fern. Gleich Corelli und dessen großen Schülern Geminiani, Somis und Locatelli pflegte er nur den reinen Instrumentalstil und übte strenge Kritik an denjenigen Instrumentalkomponisten, die sich auch mit Vokalmusik befaßten. Nach einer Mitteilung des President de Brosses soll sich Tartini folgendermaßen darüber geäußert haben:

> „Diese zwei Gattungen sind derart voneinander verschieden, daß was der einen recht ist der andern nicht billig sein kann. Jeder muß sich in seinem Talent beschränken. Ich bin aufgefordert worden, für die Theater Venedigs zu komponieren, ich habe es aber niemals gewollt, weil ich weiß, daß eine Kehle kein Griffbrett ist. Vivaldi, der sich auf beiden Gebieten betätigen wollte, wurde in dem einen stets ausgepfiffen, während er im anderen sehr große Erfolge erzielte."[2]

Seinem Prinzip blieb Tartini treu. Nur am Ende seines Lebens, in einem Zustand von Enttäuschung und Weltmüdigkeit, komponierte er seine *Canzoncine sacre*, ein *Miserere* und ein vierstimmiges *Salve Regina*.

Als Orchestermitglied einer Opernbühne in Ancona wurde Tartini mit der Oper und ihren Wirkungen frühzeitig vertraut.[3] Die Eindrücke, die er dort empfing, müssen tief und nachhaltig gewesen sein. Mehrere Jahrzehnte später dachte er noch an eine Partiturstelle, deren geheimnisvolle Wirkung er uns mit eindringlicher Sprache schildert:

> „Im Drama, das — wenn ich mich nicht irre — im vierzehnten Jahre unseres Jahrhunderts in Ancona gespielt wurde, war am Anfang des dritten Aktes eine nur vom Baß und von keinem anderen Instrument begleitete Rezitativzeile, die in uns Musikern und bei den Zuhörern eine derartige Gemütsbewegung auslöste, daß alle sich gegenseitig ins Gesicht schauten wegen der deutlichen Änderung der Gesichtsfarbe, die sich bei jedem von uns vollzog. Es war nicht ein Ausbruch voll Klage, der das Blut erstarren ließ, — ich erinnere mich, daß es Worte des Zornes waren — sondern eine gewisse kühle Strenge erschütterte die Seele. Dreizehn Male wurde das Musikdrama gegeben, und jedes Mal erfolgte ausnahmslos dieselbe Wirkung.

---

[1] „Adriano" (1735), „Roselinda" (1744) und „L'Errore di Salomone" (1744).

[2] „Lettres familières", Lettre 50 an M. de Malateste (Spectacles et Musique). Vgl. auch Bouvet, Une Leçon de G. Tartini, S. 72 und „Les Couperin" S. 60.

[3] Vgl. Ausf. S. 6.

Sie bereitete sich in einem tiefen Schweigen vor, aus dem heraus sich die Zuhörer dem vollen Genuß hingaben. Ich war damals leider zu jung und zu unbedacht, um mir jene Stelle einzuprägen. Jetzt tut mir dies leid."[1]

In Padua selbst hatte Tartini öfters Gelegenheit, Opernvorstellungen beizuwohnen. Das Teatro dei Concordi wurde schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erbaut und hieß nach seinem Begründer, Roberto degli Obizi, Teatro degli Obizi. Später wurde es restauriert und Teatro Nuovissimo genannt. Gleichzeitig existierte in Padua auch das alte Teatro S. Lucia und noch ein drittes: das Nuovo Teatro della Nobilità, ein erst 1742 erbautes, mehrmals erneuertes und 1751 mit Galuppis „Artaserse" eröffnetes Haus.[2]

In unmittelbarer Nähe von Padua war Venedig damals ein hervorragendes Opernzentrum, das Tartini regelmäßig besuchte.[3] Bühnenwerke der bekanntesten Meister wie Porpora, Vinci, Leo und namentlich Galuppi gelangten hier regelmäßig zur Aufführung.[4] In Venedig ging auch Pergolesis „Olimpiade" im Jahre 1738 in Szene. So hatte Tartini ständig Gelegenheit, die Eigenarten des Opernstils zu studieren. Für schönen Gesang konnte er sich restlos begeistern. Als er den berühmten Tenoristen Antonio Raaf in Padua hörte, schrieb er am 2. Juli 1751 an Padre Martini:

„Wir haben hier den Trost, in Herrn Antonio Raaf die Verschmelzung zweier Engel: der Tugend und der vollendeten Musik in demselben Menschen zu erleben. Hier ist er nicht nur geliebt, er wird vergöttert und verdient es . . .[5] Ich habe ihn im Santo gehört, wo er zu seiner Andacht gesungen hat. Ich gestehe Euch aufrichtig, daß ich solchen Gesang noch niemals erlebt habe. Gepriesen sei Gott, der einen Menschen mit solcher Gabe begnadet, gepriesen sei auch der Lehrer, der ihn unterrichtete."[6]

Einige Zeit später schreibt Tartini wieder über den großen Sänger an Padre Martini:

„Solange ich lebe, werde ich mich dieses Mannes und dieser Musik erinnern, durch die ich einen Eindruck empfing, der niemals in mir erlöschen wird."[7]

*

[1] Tartini, Trattato di Musica, 1754, S. 135.

[2] Vgl. Bonaventura, Saggio Storico sul Teatro Musicale Italiano, S. 213.

[3] Vgl. A. G. Meißner, Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns, Bd. I, S. 84.

[4] Vgl. T. Wiel, I Teatri Musicali del Settecento, Venezia 1897.

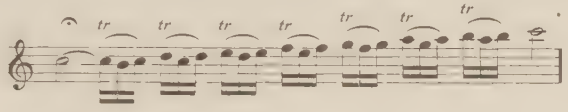
[5] Raaf war den Paduanern von der Bühne her bekannt. Er sang am 24. Juni 1751 bei der Festvorstellung des Galuppischen „Artaserse" die Rolle des Artabano. (Vgl. Bonaventura, a. a. O., S. 213.)

[6] Das ital. Autogr. im Liceo Musicale, Bologna, Brief 30.

[7] Vgl. La Mara, Musikerbriefe . . ., Bd. I, S. 182.

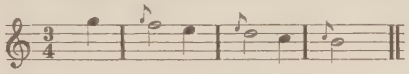
Das „Singen" auf der Geige ist inzwischen eine allgemeine, selbstverständliche Forderung geworden. „Per ben sonare bisogna ben cantare" pflegte Tartini seinen Schülern zu sagen. Die Gesangsvirtuosen versuchten umgekehrt der menschlichen Stimme instrumentale Wirkungen abzugewinnen. Die Sänger mischten beim Vortrag so viele Passagen, Triller und andere spezifisch instrumentale Verzierungen ein, daß ein Gesanglehrer, der diese Gewohnheiten bei seinen Schülern vergeblich zu bekämpfen versuchte, enttäuscht ausrief: „Tristo a me, io t'ho insegnato a cantare e tu voi sonare!"[1] In der Tat taucht jetzt ein Floskelwesen auf, das in der instrumentalen und vokalen Musik gleich vertreten ist. Tartini führt in seinem Verzierungstraktat folgende melodische Wendung an

Aus „Traité des Agréments . . ." Tartini.



und meint, diese könne sowohl vokal als auch instrumental ausgedrückt werden.[2] An anderer Stelle spricht er von dem „gesanglichen Ausdruck" des langen Vorschlags, dessen Anwendung in der Instrumentalkomposition unentbehrlich ist.

Aus „Traité des Agréments . . ." Tartini.



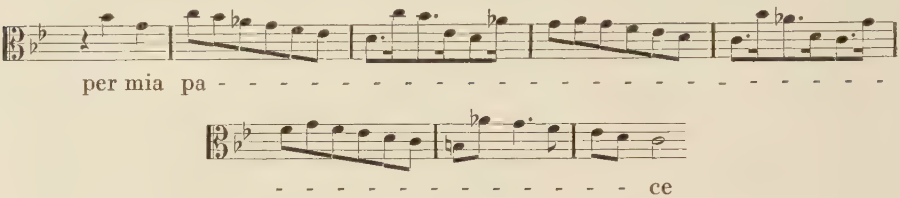
Diese wenigen Tatsachen zeigen, daß mit fortschreitender Entwicklung Vokal- und Instrumentalstil sich gegenseitig beeinflußten. Ein Eingehen auf die Prioritätsfrage würde an dieser Stelle zu weit führen. Im folgenden soll daher nur der Versuch unternommen werden, diejenigen Elemente festzustellen, die im Laufe der Entwicklung beiden Gattungen Gemeingut geworden sind.

Schon in älterer Zeit näherte sich das Passagenwerk der Geige der Gesangskoloratur. In anderem Zusammenhang wurde darauf hingewiesen, auf welche Weise die Geigensoli mancher Scarlattischen Opern den Primadonnenkünsten nacheiferten.[3] Umgekehrt weisen Vokalwerke gewisse Wendungen auf, die aus dem charakteristischen Bestand der

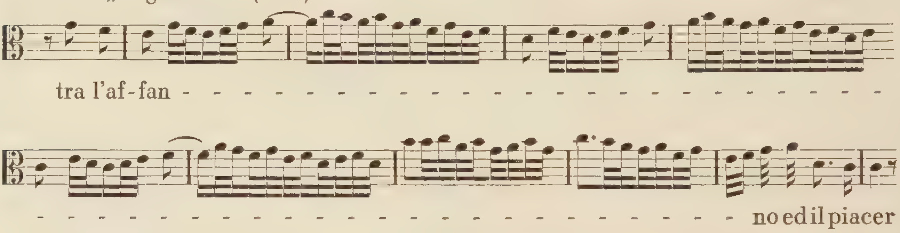
[1] Vgl. Algarotti, Saggio sopra l'Opera in Musica, S. 19.
[2] Vgl. „Traité des Agréments", S. 86.
[3] Vgl. Ausführungen auf S. 11 f.

Sonate oder des Konzerts entlehnt sind. Namentlich in Vivaldischen und Albinonischen Arien finden wir die für instrumentale Komposition typischen Intervallsprünge und das beliebte Sequenzieren eines Melodieabschnitts.

Arie Nr. 6, (B. B. Mus. ms. 11497) Vivaldi.



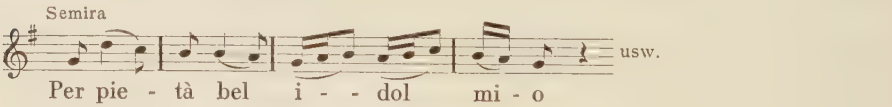
Arie aus „Engelberta“ (1709) Albinoni.



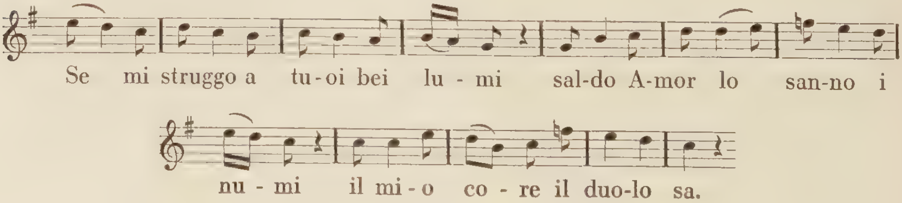
Auch der sogenannte „lombardische Geschmack“ überflutet allmählich genau wie die Instrumentalformen die Vokalmusik. Die Synkopenmanier, die vielen Vorhalte und das stereotype Herunterziehen von der Terz zum Grundton beherrschen etwa um das Jahr 1735 beide Stile vollkommen.

Die Meister der Neapolitanischen Schule machten von diesen Ausdrucksmitteln, die ganz dem Geschmack des neuen Publikums entgegenkamen, regen, fast ständigen Gebrauch.

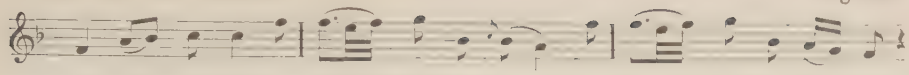
Aus „Artaserse“ I. Akt, Arie 4, (1730) Vinci.



Schlußtakte des Mittelteils:

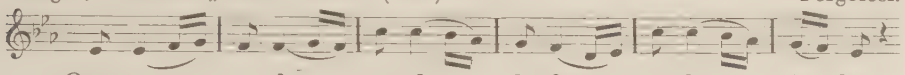


Allegro aus der Kantate „Orfeo“ Pergolesi.



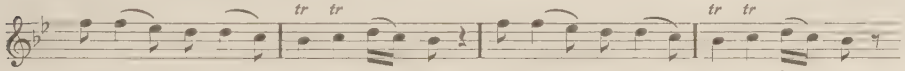
Solche einschmeichelnden Wendungen wurden auch in der Kirchenkomposition der Zeit schnell beliebt. Padre Martini stellte sich allerdings dieser Praxis entgegen und behauptete, Pergolesis „Stabat Mater“ sei das Werk eines Buffo-Komponisten, das sich kaum von der „Serva Padrona“ unterscheide.[1] Es befremdet uns, daß Pergolesi die düstere Stimmung des Textes „Quae moerebat et dolebat . . .“ in raschen tändelnden Rhythmen ausdrückt:

Allegro, Aria aus „Stabat Mater“ (1735) Pergolesi.



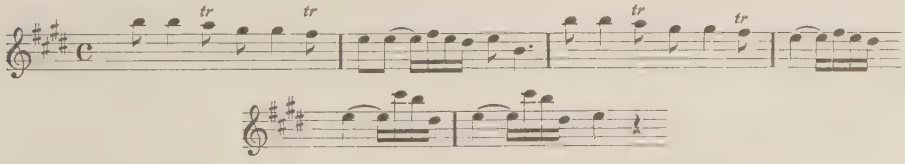
Das Duett „Inflammatus et accensus per te virgo“ vermag ebenfalls nicht den inbrünstigen Charakter der Dichtung wiederzugeben. Wir begegnen auch hier jenen stilisierten Modewendungen einer Melodik, die mit dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts Allgemeingut vokaler und instrumentaler Formen geworden waren.

Allegro, Duett aus „Stabat Mater“ (1735) Pergolesi.



Tartini wendet oft solche Thematik bei lebhaften Schlußsätzen an. (Vgl. Konzert 17, 35, 111.) Aber auch im ersten Satz, der allmählich seine strenge Haltung aufgibt, dringt jetzt dieser schmeichelnde, liebenswürdige Ton ein. Die Anfangsthematik des Konzertes 50 weist eine auffallende Ähnlichkeit mit dem letztgenannten Duett aus Pergolesis „Stabat Mater“ auf.

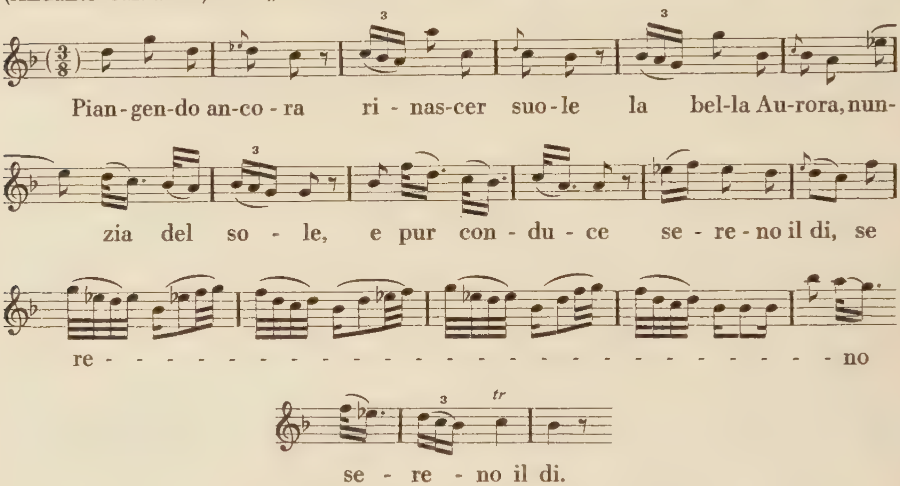
Allegro, Konzert 50, I. Satz, 1. Tutti Tartini.



[1] Vgl. Alfred Einstein, Pergolesis Stabat Mater, Vorwort in: Eulenburg, kleine Partitur Nr. 973.

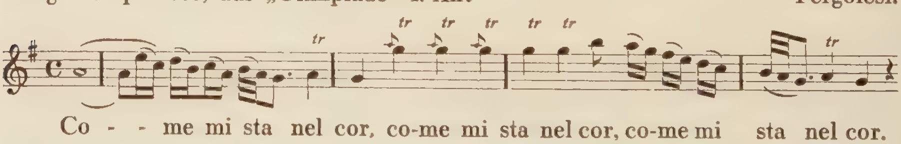
Sind jetzt einerseits die Tempi der kantablen Sätze im allgemeinen ruhiger geworden, so gewinnt andererseits der Ausdruck an innerer Bewegtheit. Sowohl die instrumentalen Vorspiele als auch die Arien sind durch eine flimmernde Melodik belebt. Kleine Verzierungen, rhythmische Feinheiten, klare, durchsichtige Instrumentierung und sparsame Harmonik verleihen der Satzkunst ein zartes, schimmerndes Wesen, wie es jetzt auch die Tartinischen Konzerte aufweisen. Für die Art der Kantabilität, wie sie um diese Zeit ohne Unterschied auf vokalem und instrumentalem Gebiet auftritt, sind die Wendungen folgender Arie charakteristisch:

(Andante cantabile) aus „Catone in Utica" I. Akt, Arie des Fulvio, (1728) Vinci.

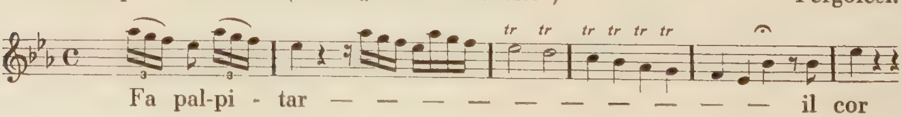


Die überaus starke Vorliebe Tartinis für Triller und Trillerketten finden wir auch häufig in Vokalkompositionen. So etwa in dem „Fac ut portem Christi mortem" aus Pergolesis „Stabat Mater" oder in folgenden Stellen aus seiner Oper „Olimpiade":

Allegro e spiritoso, aus „Olimpiade" I. Akt Pergolesi.

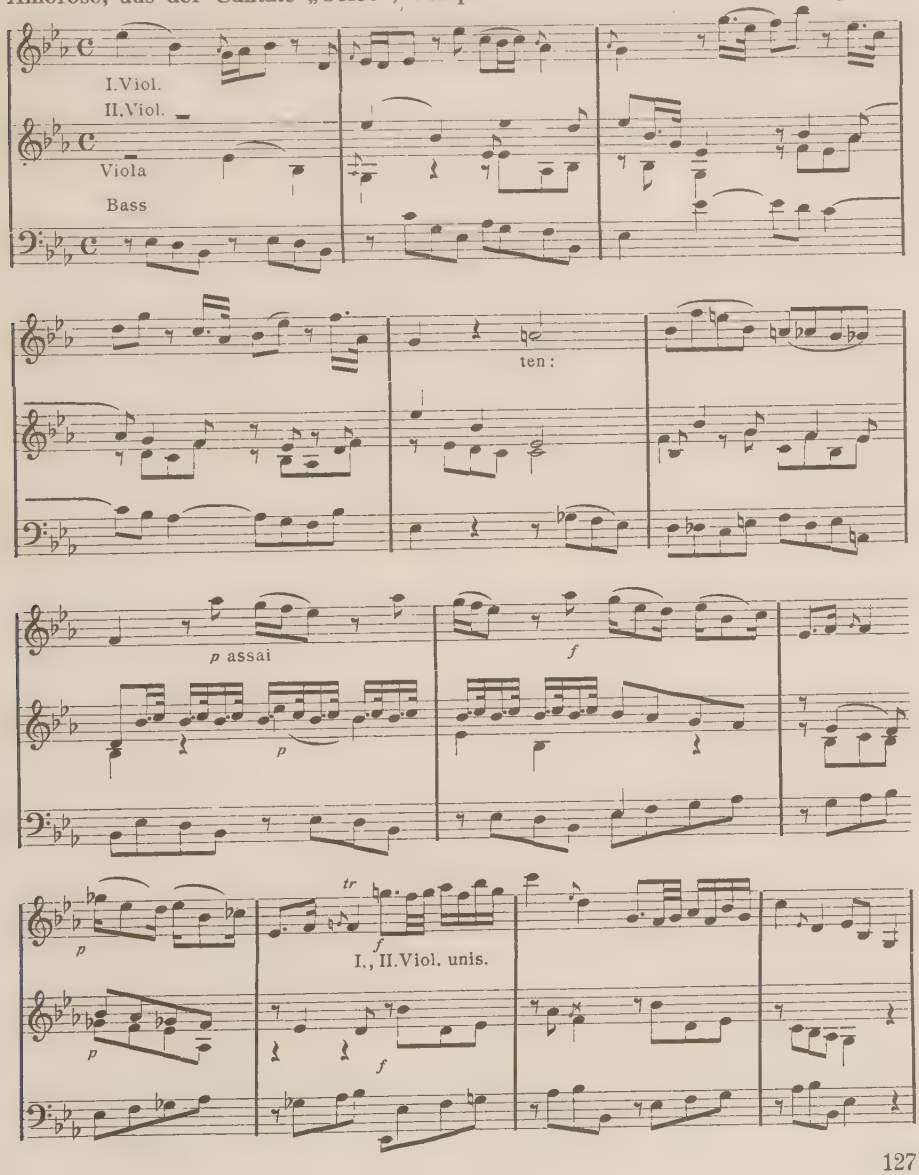


Aus „Olimpiade", II. Akt (Arie: „Torbido involto") Pergolesi.



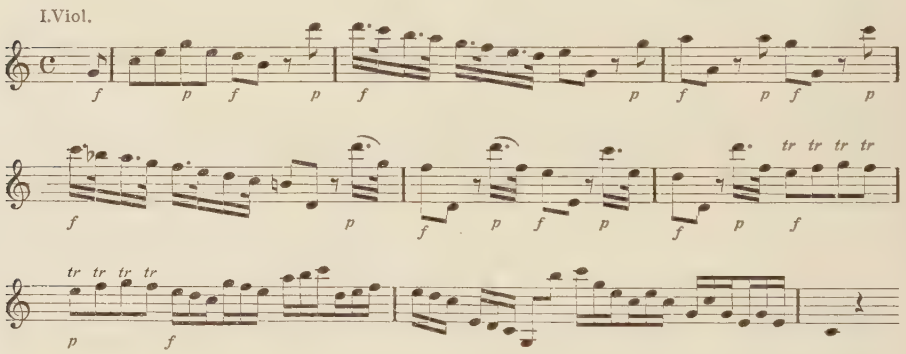
Satztechnisch tritt jetzt auch die Anwendung der weiten Lage und die Einführung der durchbrochenen Arbeit auf. Damit ändert sich der Klang. Er wird blühender, wandelbarer, er befreit sich endgültig von der massiven Faktur des Barock und gewinnt dadurch an Wohllaut und Tiefenwirkung. Man stelle einem Stück Corellis oder Vivaldis etwa folgende Takte Pergolesis gegenüber, um die inzwischen eingetretene Wandlung im Klange festzustellen.

Amoroso, aus der Cantate „Orfeo", Vorspiel — Pergolesi.



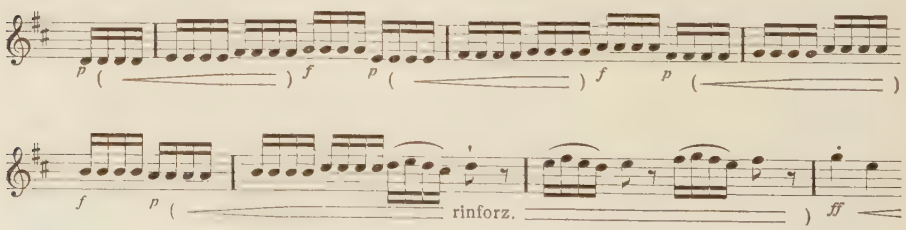
Es war für die anbrechende Stilepoche bezeichnend, daß die Komponisten in ihrer Sucht nach neuen Mitteln zur Darstellung und Erregung menschlicher Affekte auch der Dynamik neue Seiten abgewannen. Neben jenen stereotypen Echowirkungen führten sie jetzt sowohl plötzliche Piano- und Forte-Kontraste als auch das An- und Abschwellen des Tones ein. Die Zeit Corellis kannte schon das crescendo, das nun zu einem wichtigen Bestandteil eines jeden Stückes wurde. Die Komponisten notierten es sorgfältig und verlangten, daß die Ausführenden sich streng an die Vorschriften hielten. Für die Oper erwies sich der dynamische Kontrast besonders geeignet, um die Spannung dramatischer Situationen zu steigern. Er ist freilich nicht immer innerlich bedingt und wirkt dadurch oft nur als effektvolle, äußerliche Geste. Auf dieser Stufe bewegt sich die Dynamik im folgenden Ritornell des L. Leo. Sie bezieht sich hauptsächlich auf Phrasierung und Vortrag.

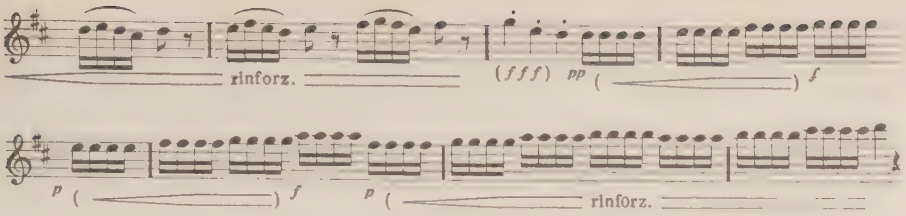
Andante, aus „Olimpiade" (1737) III. Akt, (Vorspiel zur Arie Amintas) Leo.



Viel organischer mutet uns dagegen die Dynamik in einer Sinfonia Galuppis an; sie wächst aus der Natur der Melodie, aus dem Affekt des Stückes heraus.

Allegro. Aus einer Sinfonia (B. B. Mus. Ms. 6993/4) Galuppi.





Als dynamische Neuerung finden wir in diesem Beispiel das nach mehrfachen kurzen Anläufen jeweils eintretende „plötzliche piano", ferner das hier voll ausgebildete „rinforzando", das ein kontinuierliches Stärkerwerden, ein Anschwellen des Klanges fordert. Dieser Bezeichnung bedienten sich auch die Mannheimer Sinfoniker, die bekanntlich das crescendo meisterhaft anwandten.

*

Hier wurden einige stilistische Errungenschaften erörtert, deren sich die Vokal- und Instrumentalmusik bemächtigten. Bevor die Stellungnahme Tartinis zu den neuen Kunstidealen besprochen werden soll, sei noch auf die geistigen Anregungen, welche die dramatische Komposition auf ihn ausübte, hingewiesen.

Die Verse, die als Motto über seinen langsamen Sätzen stehen, stammen nicht mehr von beliebigen Dichtern, sondern fast ausschließlich aus Operntexten Metastasios. Der geheimen Zeichenschrift bedient sich dabei Tartini kaum mehr, auch dann nicht, wenn die Texte von Liebeslyrik erfüllt sind, ein Beweis für die fortschreitende Verweltlichung der damaligen Kirchenmusik.

Das Siciliano des Konzertes 82 leiten die Worte „So che pietà non hai" ein. Es ist der Anfang jener berühmten Liebesklage des Arbace aus Metastasios *Catone in Utica,* eines dramatischen Stoffes, den unter anderen Meistern auch Leo und Vinci in Musik setzten. Beide Werke wurden in Venedig aufgeführt. Aus *Ezio,* 1728 von Porpora, 1737 von Lampugnani für Venedig komponiert, regte das zarte Schäferlied „Quanto mai siete pastorelle..." Tartini zur Komposition des schönen Andante des Konzertes 70a an. Auch das erste und zweite Andante des Konzertes 12 sind durch die Gefühlssphäre der vielfach komponierten Operndichtung Metastasios „Demofoonte", aus dem Jahre 1733, hindurchgegangen. Das erste Andante leitet folgender Vierzeiler ein:

Felice età dell' oro,
Bella innocenza antica,
Quando al piacer nemica
Non era la virtù.[1]

[1] Monolog der phrygischen Prinzessin Creusa, Akt III, Szene VIII.

Tartini geht hier auf den betrachtenden Inhalt des Textes ein und schafft ein Tongemälde von schlichter Haltung und sinniger Beschaulichkeit. Das zweite Andante, das abwechselnd an die Stelle des ersten treten konnte — ebenfalls ein anmutiges Siciliano —, trägt als Inschrift die Worte Timantes:

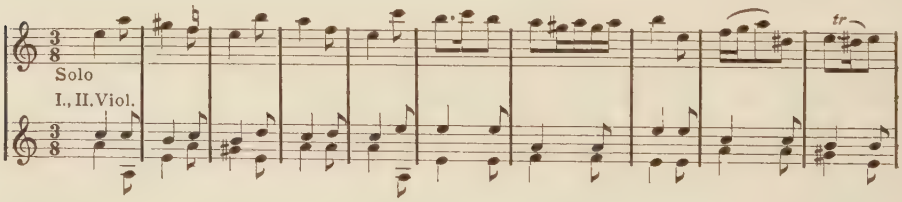
Misero pargoletto,
Il tuo destin non sai,
Ah, non gli dite mai,
Qual era il genitor.[1]

Aus *Artaserse*, einem der beliebtesten Operntexte jener Zeit — unter anderen Komponisten auch von Vinci, Galuppi, Hasse, Teradellas und dem Schüler Tartinis Paganelli[2] in Musik gesetzt —, stammt das berühmte:

Per pietà, bell idol mio,
Non mi dir, ch'io sono ingrato
Infelice e sventurato
Abbastanza il Ciel mi fa.[3]

Diese Zeilen setzt Tartini dem ersten Andante des Konzertes 14 als Motto voran. Dem poetischen Inhalt entsprechend findet er hier eine Klangsprache affektvoller Subjektivität. Wie die meisten späten Werke Tartinis zeichnet sich auch dieser kurze Satz durch schlichte, von elegischem Pathos getragene Melodik und empfindsame, grüblerische Harmonik aus. Man achte auf den eigentümlichen, sanften Schimmer des Tartinischen Klanges:

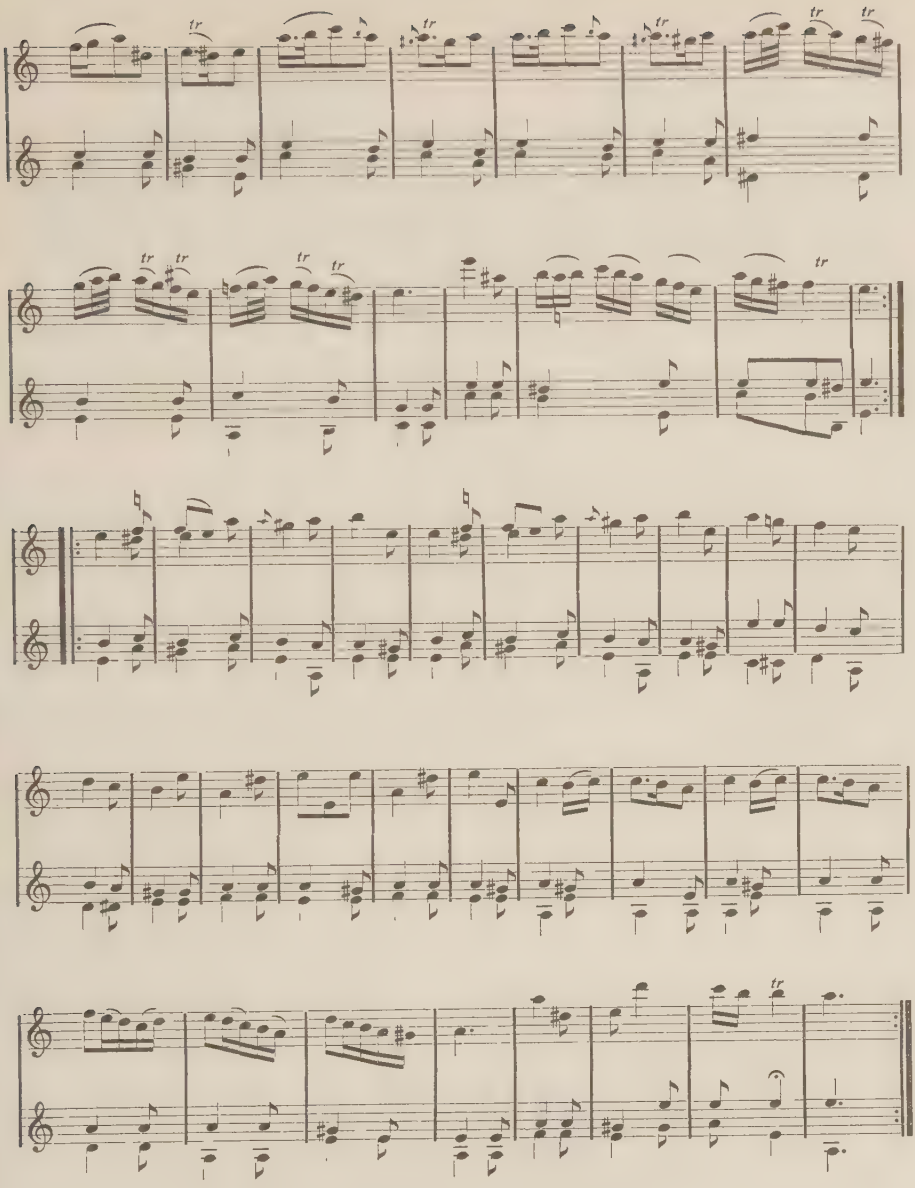
Andante, Konzert 14, II. Satz — Tartini.



[1] Akt III, Szene V.

[2] Über Leben und Werk G. A. Paganellis vgl. die grundlegende Arbeit Erich Schenks (Waldheim-Eberle, Salzburg 1928).

[3] Halte mich bei Gott nicht für undankbar,
Du mein höchstes Glück,
Denn armselig und unglücklich genug
Macht mich schon der Himmel.



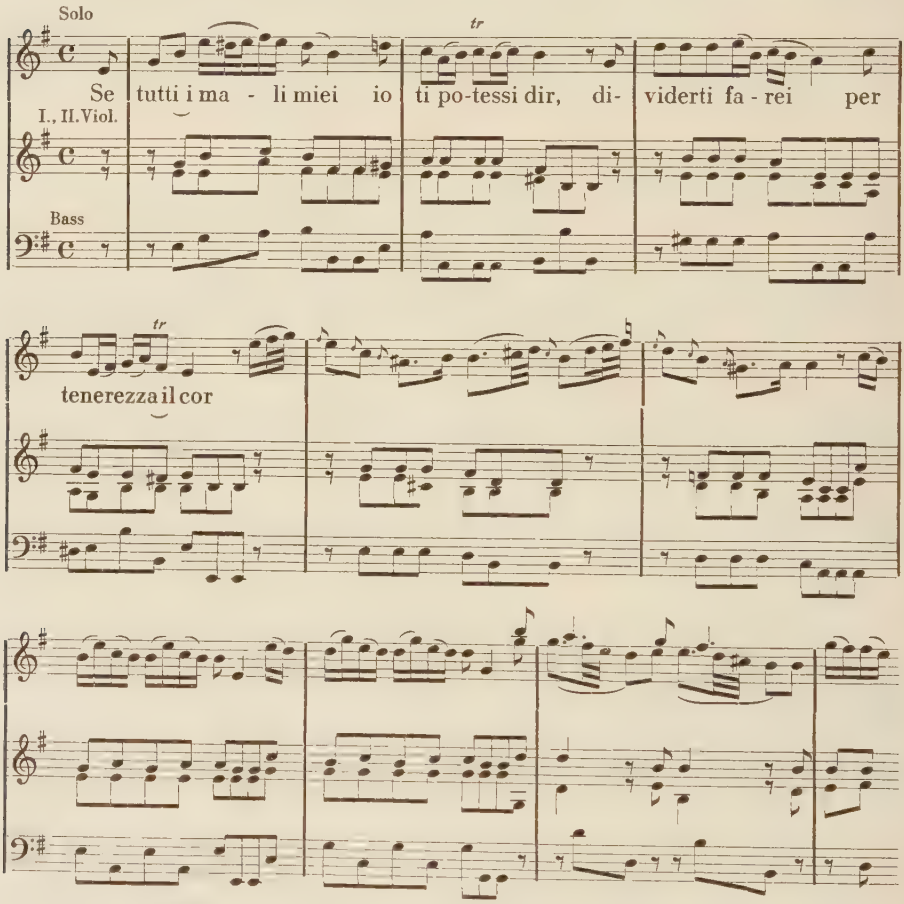
Das Konzert 83 widmet Tartini den seelisch Leidenden. Das Motto des ersten Satzes lautet: „Onoro che pena". Denselben Leitgedanken trägt auch der langsame Satz. Das leidenschaftliche Klagelied der Dircea aus dem bereits erwähnten „Demofoonte" schwebte hier Tartini vor:

Se tutti i mali miei
Io ti potessi dir,
Divider ti farei
Per tenerezza il cor.

In questo amaro passo
Si giusto è il mio martir,
Che se tu fossi un sasso
Ne piangeresti ancor.[1]

Es wurde bereits erwähnt, daß Tartini seine Themen oft auf die entsprechenden Texte komponierte.[2] Die Thematik ist auch hier ganz aus dem Versmetrum und dem Geist der Dichtung hervorgegangen. Die einzelnen Motive entsprechen genau den unterlegten Textabschnitten.

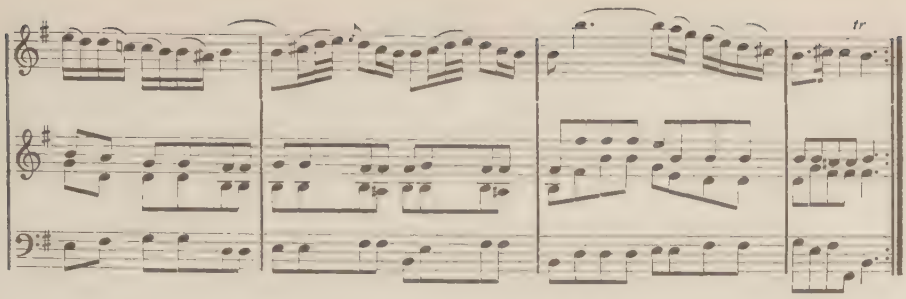
(Andante) Konzert 83, II. Satz, 1. Teil — Tartini.



[1] Ach, könnt ich Dir klagen
Mein Leid, meinen Schmerz,
Zerspringen in Liebe
Würde Dein Herz.

Ach, fühltest die Qual Du,
Mein Leid Du in Dir,
Und wärst Du aus Stein,
Du weintest mit mir.

[2] Vgl. Ausf. S. 95 f.



Ethos und Haltung dieser Melodik finden eine auffallende Analogie in der zeitgenössischen Opernarie, deren oratorisch-pathetische Gefühlssphäre zweifellos bestimmenden Einfluß auf die Gestaltung mancher Tartinischen Mittelsätze ausgeübt hat.

3

Die Reaktion gegen die oberitalienische Wiederbelebung der kontrapunktischen Arbeit zugunsten homophoner Satztechnik und kantabler Melodieführung ist jetzt allgemein. Auf die Ansätze dieses Umschwungs im frühen Schaffen Tartinis ist bereits hingewiesen. Wir haben auch verfolgen können, daß ähnliche Wandlungen auf dem Gesamtgebiet der Violinmusik vor sich gingen.

Selbst der fünfzigjährige Vivaldi wird von dieser modernen Welle erfaßt. Seinen leidenschaftlichen Geigenstil früherer Jahre ersetzt jetzt oft eine nach der Mode empfundene Melodieführung. Es handelt sich freilich bei ihm mehr um ein Mitmachenmüssen, denn Vivaldi gehörte seinem tiefsten Wesen nach der älteren Generation an, deren Anschauungen mit den neuen Idealen unvereinbar waren.[1] Aus diesem Grunde fanden seine späteren Werke keinen Anklang mehr. Nur gelegentlich gelingt es ihm, das alte hohe Pathos mit der schwungvollen Melodieführung im Sinne der Modernen zu vereinigen.[2]

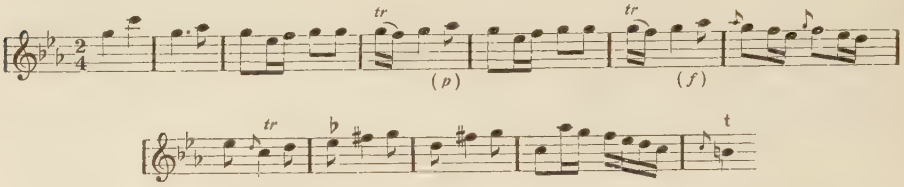
Bei jüngeren Meistern ging die Umstellung leichter vor sich. Wir haben gesehen, wie Locatelli das neue Empfinden erstaunlich früh auszudrücken vermochte. Somis und sein berühmter Schüler J. M. Leclair pflegen jetzt ebenfalls eine liebliche Melodik, wie sie die Instrumentalmusik vor 1730 kaum kannte. Man beachte, wie bei Leclair eine mit Trillern und Vorhalten geschmückte Melodik, rhythmisch mit tän-

[1] Nach neuesten Forschungen ist Vivaldi um 1678 geboren. Vgl. M. Pincherle, Antonio Vivaldi, in: Rassegna Musicale, Hefte Nov./Dez. 1929.

[2] Vgl. etwa das I. Konzert in g-moll aus Op. 12.

delnder Grazie gegliedert, jenen empfindsamen Ausdruck aufweist, der auch für Tartini typisch wird:

Allegro ma non troppo, Aus einer Sonate um 1732, III. Satz J. M. Leclair.



Dieser Umschwung ist seit etwa 1735 allgemein. Die Instrumentalmusik erhält in verhältnismäßig kurzer Zeit ein neues Gesicht und erobert damit eine neue machtvolle Stellung im Kulturleben Italiens.

Die veränderte Einstellung zur Musik brachte es mit sich, daß um die Mitte des Jahrhunderts zahlreiche Musiktraktate in Deutschland, Italien und Frankreich entstanden. Sie behandeln nicht nur Fragen der praktischen Musik, sondern erörtern auch die umstrittensten ästhetischen Probleme jener ereignisreichen Übergangszeit. Sie waren als eine Anleitung zur neuen Kunst für den angehenden Musiker und für den hochgebildeten Dilettanten des 18. Jahrhunderts gedacht.

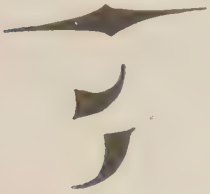
Wenn Francesco Veracini sein Op. 2 vom Jahre 1744 *Sonate accademiche* nennt,[1] so verfolgt er mit diesem Werk offenbar pädagogische Zwecke. In einer Vorrede, betitelt „Intenzione dell Autore", erläutert er eine Reihe von Zeichen und Buchstaben, die er in den Sonaten als Hilfsmittel zur Gestaltung des Ausdrucks benutzt. Veracinis kurze Anweisungen sind wertvoll, weil sie in mancher Hinsicht Aufschluß über die Aufführungspraxis und das Empfinden seiner Zeit geben.

Veracini erkannte, daß infolge der ungleichen Gewichtsverteilung an der Spitze und am Frosch des Bogens die Klangwirkung bei Auf- und Abstrich eine ganz verschiedene ist. Um zwischen beiden Stricharten zu unterscheiden, führt er die Zeichen Ш und ⋒ ein, die den Grundformen nach unseren modernen Bezeichnungen (V und ⊓) entsprechen. Aus Georg Muffats *Florilegium* ... wissen wir freilich, daß schon die Zeit Lullys den leichten, auftaktigen Charakter des Aufstrichs im Gegensatz zur Schwerkraft des Abstrichs kannte. Es handelte sich jedoch damals um eine mehr oder minder schematische Anwendung des bogentechnischen Prinzips, während jetzt sowohl bei der Lösung bogentechnischer Probleme als auch bei der Ausführung

[1] Sonate Accademiche a Viol. Solo e Basso dedic. alla sacra real maestà di Augusto III. Re di Pollonia, Op. 2.

plastischer Melodielinien, Auf- und Abstrich eine wesentliche Rolle spielen.

Dem Bogen fiel vor allen Dingen die wichtige Aufgabe des An- und Abschwellens des Tones zu, wie dies Veracini an Hand einer Reihe von Zeichen folgendermaßen erläutert:



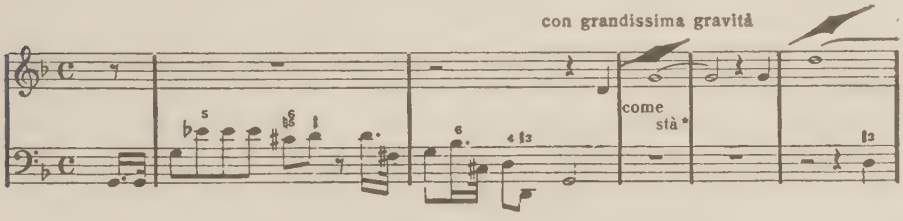
Significa arcata cominciata piano, rinforzata fino al fortissimo e degradando finita pianissimo.

Significa arcata cominciata forte e finita piano.

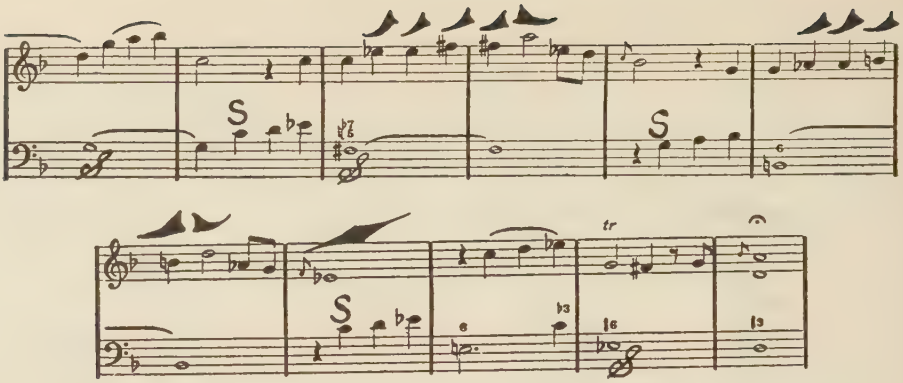
Significa arcata cominciata piano e finita forte.

Die Freude an dynamischen Schattierungen ist jetzt so groß, daß diese nicht als reine Ausdrucksmittel, sondern der effektvollen Wirkung wegen angewandt werden. Veracini geht über dieses Anfangsstadium nicht hinaus. Crescendo und diminuendo erstrecken sich bei ihm nicht über eine ganze Phrase oder ein Motiv, sondern dienen dazu, nur einen einzigen Ton dynamisch zu schattieren. Dieser Umstand ist für die empfindsame Zeit, die fast jede Note mit Zierat zu schmücken pflegte, charakteristisch. Denn das Ab- und Anschwellen eines einzigen ausgehaltenen Tones war eine Art Verzierung, ein Ersatz für einen Seufzer, einen Triller oder eine melismatische Auszierung, die man an entsprechenden Stellen anzubringen pflegte. Die Einleitung der fünften Sonate aus dem oben erwähnten Druck Veracinis zeigt, daß die Anwendung der Schweller bei ihm zu einer Manier erstarrte.

Adagio assai, Sonate V aus „Sonate Accademiche" (1744) Fr. Veracini.



* Die Bezeichnung „come stà" bedeutet, daß auf dem ausgehaltenen Ton g keinerlei Verzierungen angebracht werden sollten. Die Buchstaben 𝒻 und S sind Hinweise auf die Ausführung des Generalbasses. Veracini gibt im Vorwort folgende Erläuterungen dazu: 𝒻: significa nota sola; cioè senza più ribatterla finché passi tutto il tempo del di lei valore. Tal segno serva al Cimbalo, Tiorba e Liuto. L'organo e gl' altri strumenti che possono devono sostenerla. S: significa sole; cioè tutte quelle Note che succedono a detto segno si devono sonare sul cimbalo con tasto solo, finché si trovino le segnature, indi accompagnare al solito.

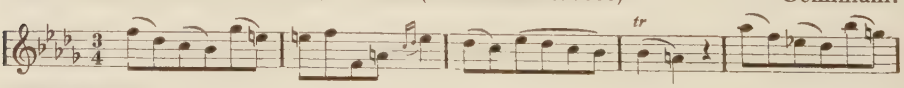


Dieses unstete Gleiten der Dynamik ist mit der agogischen Beschaffenheit der Melodie nur lose verbunden. Vielmehr handelt es sich hier um Effektmittel, die der Spieler von außen in die Musik hineinträgt. Mit der empfindsamen Melodie entwickelt sich auch eine neue empfindsame Spielart. Auch diese wird jetzt Trägerin schweifender Phantasie und zielt auf zarte, schmeichelnde Wirkungen.

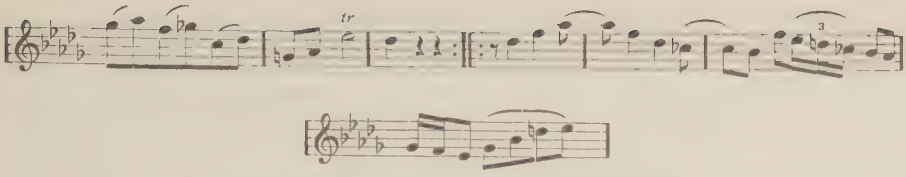
Neben Veracini war auch Francesco Geminiani um die Pflege eines ausdrucksvollen Spiels bemüht. Seine Werke, namentlich die theoretischen, erfreuten sich der Anerkennung außer in London, wo er seit 1714 lebte, auch in allen bedeutenden Musikzentren Europas. Tartini muß mit Geminianis Wirken vertraut gewesen sein, denn gelegentlich erwähnt er ihn in seinen Briefen.[1]

Geminiani blieb im frühen Schaffen dem Vorbild seines großen Lehrers Corelli im allgemeinen treu, doch die letzten Werke zeigen, daß die neue Zeit nicht spurlos an ihm vorüberging. Affektbezeichnungen wie „amoroso", „affettuoso", „grazioso" und dergleichen deuten schon auf die künstlerische Einstellung, die sich von Corellis Ideal weit entfernt hat. Bildung symmetrischer Perioden, bunter Wechsel im Ausdruck, harmonische Grübeleien gehören ganz der neuen Zeit an. Charakteristisch in dieser Hinsicht ist folgendes Stück Geminianis, ein Affettuoso, das auch durch die kühne Anwendung der Tonart b-moll auf die neue Zeit hindeutet.

Affettuoso, Konzert in B-Dur, II. Satz (B.B. mus. ms. 7330) Geminiani.

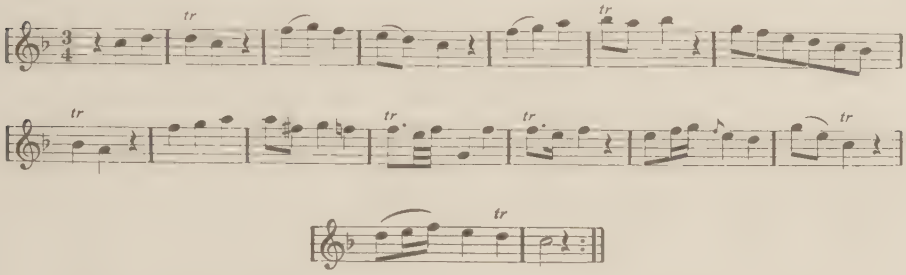


[1] Vgl. Brief vom 9. X. 1767 an Padre Martini (Liceo Musicale, Bologna) und Brief vom 23. II. 1766 an einen Venezianischen Edelmann, in: Conzattis „Compendio della Vita di G. Tartini" a. a. O.



Geminiani kennt aber auch die einfachen, gemächlichen Menuettrhythmen, die jetzt alle Gebiete der Musik allmählich überfluten. Nach Muster langsamer Sinfoniesätze wächst auch bei ihm gelegentlich das Andante aus einem einzigen Motiv heraus.

Andante, Konzert in B-Dur, III. Satz (B. B. Mus. Ms. 7330) Geminiani.

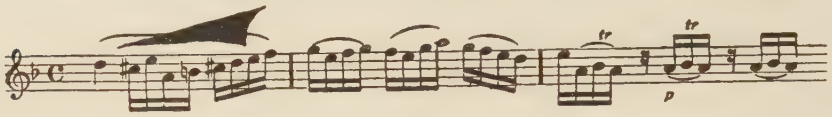


Die Tonsprache Geminianis besitzt — soweit ich dies nach den wenigen Beispielen, die mir zur Verfügung standen, beurteilen kann — trotz vieler reizvoller Züge doch nicht immer jene innere Wärme, jene Poesie des Klanges, die gerade Tartinis Schöpfungen in starkem Maße aufweisen. Geschichtlich bedeutender sind Geminianis zahlreiche theoretische Abhandlungen. Er ist einer der ersten gewesen, der die Prinzipien des neuartigen Violinspiels in seinem grundlegenden Werk *The Art of Playing the Violin* — schon 1731 anonym in Prelleurs *Modern Music-Master* veröffentlicht — systematisch niederlegte. In diesem später erweiterten und mehrmals neugedruckten Werke macht Geminiani die Violinspieler sowohl auf technische Dinge als auch auf Fragen des guten Geschmacks und der Ausführung aufmerksam. Es ist für das hohe geistige Niveau der damaligen musikpädagogischen Werke charakteristisch, daß sie neben den technischen Fragen des Instrumentenspiels auch die Erziehung zu musikalischem Empfinden und Gestalten betonen.

„Einer der schönsten Reize der Geige," sagt Geminiani, „besteht im An- und Abschwellen des Tones." Die Anwendung dieses dynamischen Mittels empfiehlt er ausnahmslos beim Vortrag aller langen Noten. Hierin stimmen die Anschauungen Geminianis mit denjenigen Vera-

cinis überein. Auch die von ihnen benutzten dynamischen Zeichen sind dieselben. Gegenseitige Anregung beider Meister ist nicht ausgeschlossen, da beide lange Zeit in London gewirkt haben. Die prinzipielle Anwendung des crescendo scheint jedoch Geminiani weiter ausgebaut zu haben als Veracini. In seiner Schrift *Rules for playing in a true Taste* aus dem Jahre 1739 bringt er einige Beispiele, in denen er das crescendo über mehrere Töne hinweg führt.

Aus „Rules for playing in a true Taste" (1739) Geminiani.



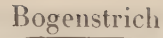
Geminiani zog daraus zwar nicht die letzten Konsequenzen; für die allgemeine Entwicklung machte er jedoch damit einen Schritt vorwärts.

Zu den vielen Ausdrucksmitteln, die uns heute selbstverständlich erscheinen, die aber erst langsam und mühselig errungen werden mußten, gehört auch das Vibrato. Dieses für unsere heutige Ästhetik des Violinspiels unentbehrliche Klangmittel scheint die Barockzeit nicht allgemein gekannt zu haben. Muffat, der im „Florilegium" uns mit erstaunlicher Gründlichkeit über den Stand des damaligen Violinspiels unterrichtet, erwähnt über diesen Punkt nichts. Daß dieses erregte Schimmern des Tones gerade von der empfindsamen Zeit, wenn nicht erfunden, so doch systematisch gepflegt wurde, ist sehr charakteristisch. Denn kein geigerisches Mittel spiegelt seelische Spannungen mit solcher Reinheit wie das Vibrato wider. Wahrscheinlich besaß jenes „Beben" anfänglich nicht die für unseren heutigen Geschmack selbstverständliche Geschmeidigkeit. Geminiani nennt es „close shake", engen Triller, eine Bezeichnung, die gewiß nicht auf eine lockere Ausführung in unserem Sinne schließen läßt. Er lehrt das Vibrato folgendermaßen:

> „Um dieses auszuführen, muß man den Finger stark auf die Seite drücken (!) und das Handgelenk regelmäßig nach innen und außen bewegen. Gleichzeitig muß man den Ton allmählich anschwellen lassen, indem man den Bogen näher zum Steg führt."[1]

Geminiani wie Tartini haben das Vibrato nur gelegentlich angewandt. Beide gebrauchen es als ein Verzierungsmittel und deuten es mit einer gewellten Linie (~~~~~~) über den betreffenden Noten an. Merkwürdigerweise wurde im 18. Jahrhundert dasselbe Zeichen auch für das „Ondeggiando" gebraucht: jene Spielmanier, wobei der Ton unter

[1] Vgl. „The Entire New and Complete Tutor for the Violin."

einem Bogenstrich und regelmäßigen leichten Akzenten weitergetragen wird.  Dieser „wogende" Effekt geht also vom Bogen aus und ist mit dem Vibrato, das ausschließlich von der linken Hand ausgeführt wird, nicht zu verwechseln.

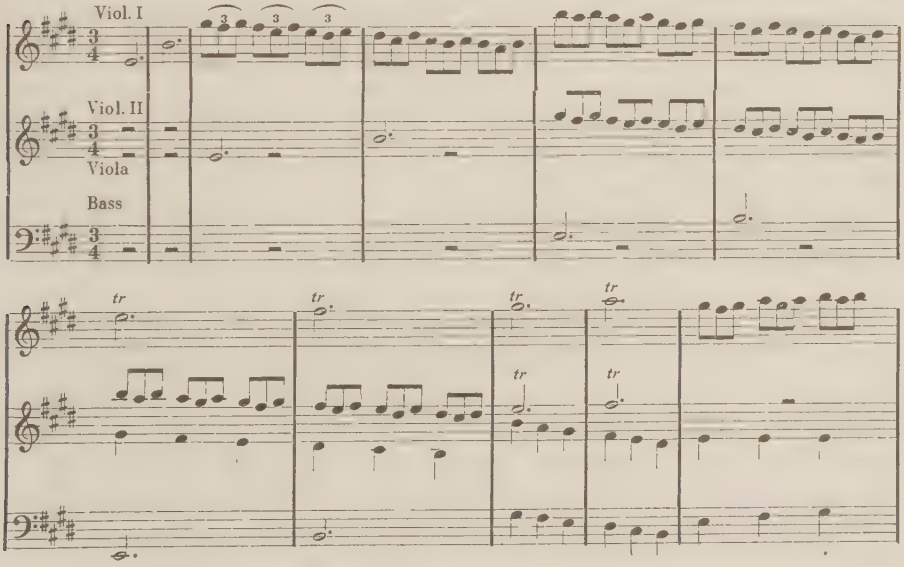
Es wurde hier nicht auf stilistische Einzelheiten der Instrumentalmusik eingegangen. Die obigen Erörterungen sollten in großen Zügen und an einigen typischen Merkmalen zeigen, daß der Geist der anbrechenden empfindsamen Zeit sich jetzt in allen Erscheinungsformen der damaligen Musik geltend macht.

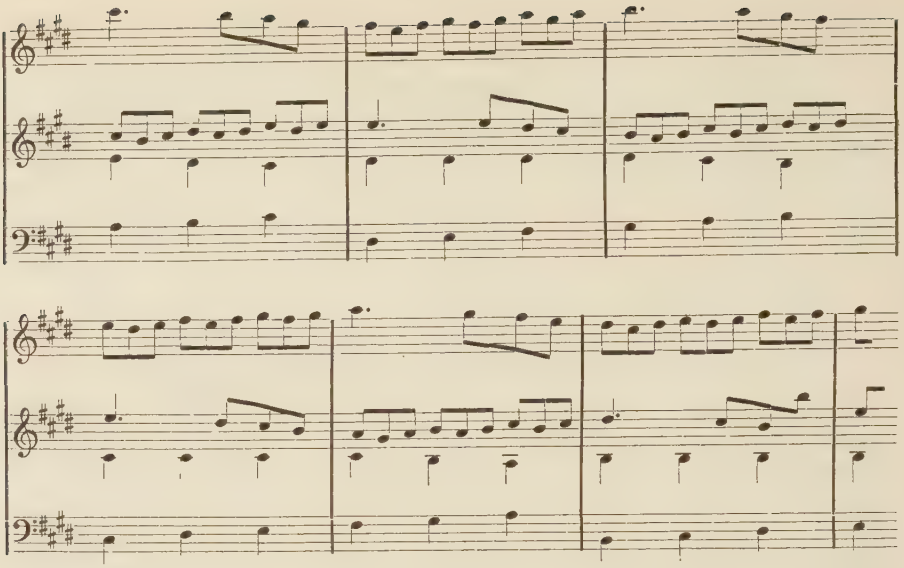
4.

Man kann den frühen Stil Tartinis als Drang nach Überwindung barocker Elemente auffassen. So zeigen Satztechnik und Tonsprache, ständig Einflüssen einer neuerungssüchtigen Umwelt zugänglich, ungewöhnliche Vielseitigkeit. Die Werke nach etwa 1735 weisen dagegen ein wesentlich einheitlicheres Bild auf: Nach einer Periode des Suchens und Tastens bewegt sich Tartinis Stil — von einigen abseits stehenden Konzerttypen abgesehen — innerhalb des allmählich errungenen Ideals.

Am Anfang dieser zweiten Schaffensperiode steht im Solo oft noch das virtuose Element im Mittelpunkt. Dagegen zeichnen sich die Tutti häufig durch schlichte Polyphonie aus, wie sie sich in jenen für die frühen Tartinischen Werke charakteristischen Imitationen zeigt, die jetzt vollkommen auf prächtige Klangwirkung eingestellt sind.

Allegro, Konzert 49, III. Satz, 1. Tutti — Tartini.





Ganz linear hingegen ist der erste Satz des Konzertes 78 angelegt. Fast Bachisch mutet uns die Polyphonie des Anfangsritornells an, dessen Dreiteiligkeit: Vordersatz, sequenzierende Fortspinnung und Epilog an die frühen Ritornelltypen Vivaldis erinnert. Die Solo-Episoden mit der feinen melodischen Kleinarbeit, die vielen Verzierungen, die leichte, durchsichtige Begleitung, die zweiteilige Anlage des zweiten und dritten Satzes verraten uns, daß wir es hier mit einem nicht allzu frühen Werk zu tun haben, wie man bei flüchtiger Betrachtung annehmen könnte.

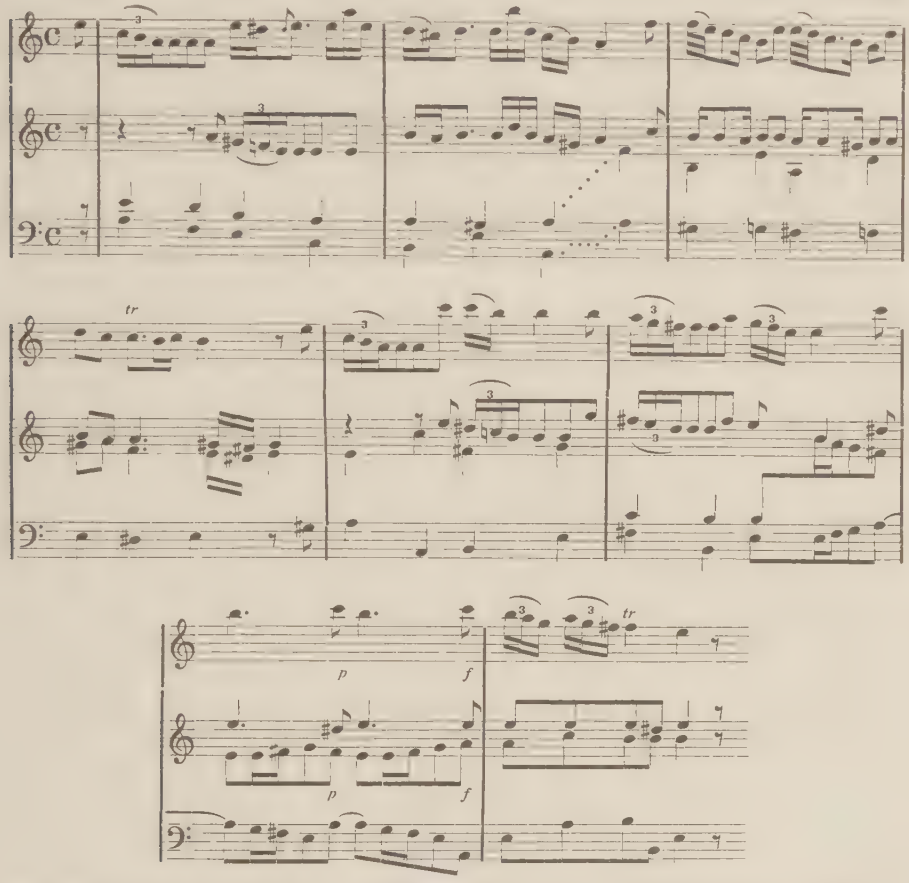
Wir haben genügende Belege dafür, daß die Meister der Übergangszeit je nach Gelegenheit in der modernen leichten Schreibweise oder im alten Kirchenstil komponierten. Burney versichert uns, daß man in Italien nur an Festtagen die neue Musik in der Kirche hören konnte, an gewöhnlichen Tagen dagegen herrschte in den Kathedralen der alte, feierliche Stil.[1] Es überrascht uns daher nicht, daß bei der gleichzeitigen Pflege des alten und neuen Stils gelegentlich Mischgebilde entstanden.

Es gibt in der Tat eine Reihe Tartinischer Konzerte, deren innerer Ausdruck in krassem Gegensatz zur äußeren Form steht. Dieser Kategorie gehört das Konzert 114 an. Das Anfangsritornell ist dem Notenbild nach ganz im alten Stil gehalten. Erste und zweite Geige setzen fugiert ein. Die melodischen und metrischen Einschnitte der Oberstimme werden durch Weiterführung der Unterstimmen im barocken

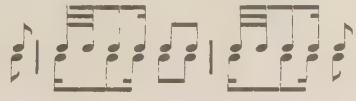
[1] Vgl. R. Rolland, Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit, S. 195.

Sinne überbrückt. Selbst die alte quasi-ostinato-Führung des Basses fehlt nicht, eine Praxis, die bei Tartini äußerst selten auftritt.

Allegro, Konzert 114, I. Satz, 1. Tutti — Tartini.



Zu dieser strengen äußeren Umrahmung steht jedoch Geist und Wesen der Klangsprache in scharfem Gegensatz. Eine rassige, straffe Rhythmik, verbunden mit einer eigentümlichen Melodik, verleiht dem Ganzen fast volkstümliche Färbung. Die absteigenden, prägnanten Schleifer auf gutem Taktteil, verbunden mit vorangehenden breiteren Auftakten und nachfolgenden längeren rhythmischen Werten, etwa in der Zusammenstellung:

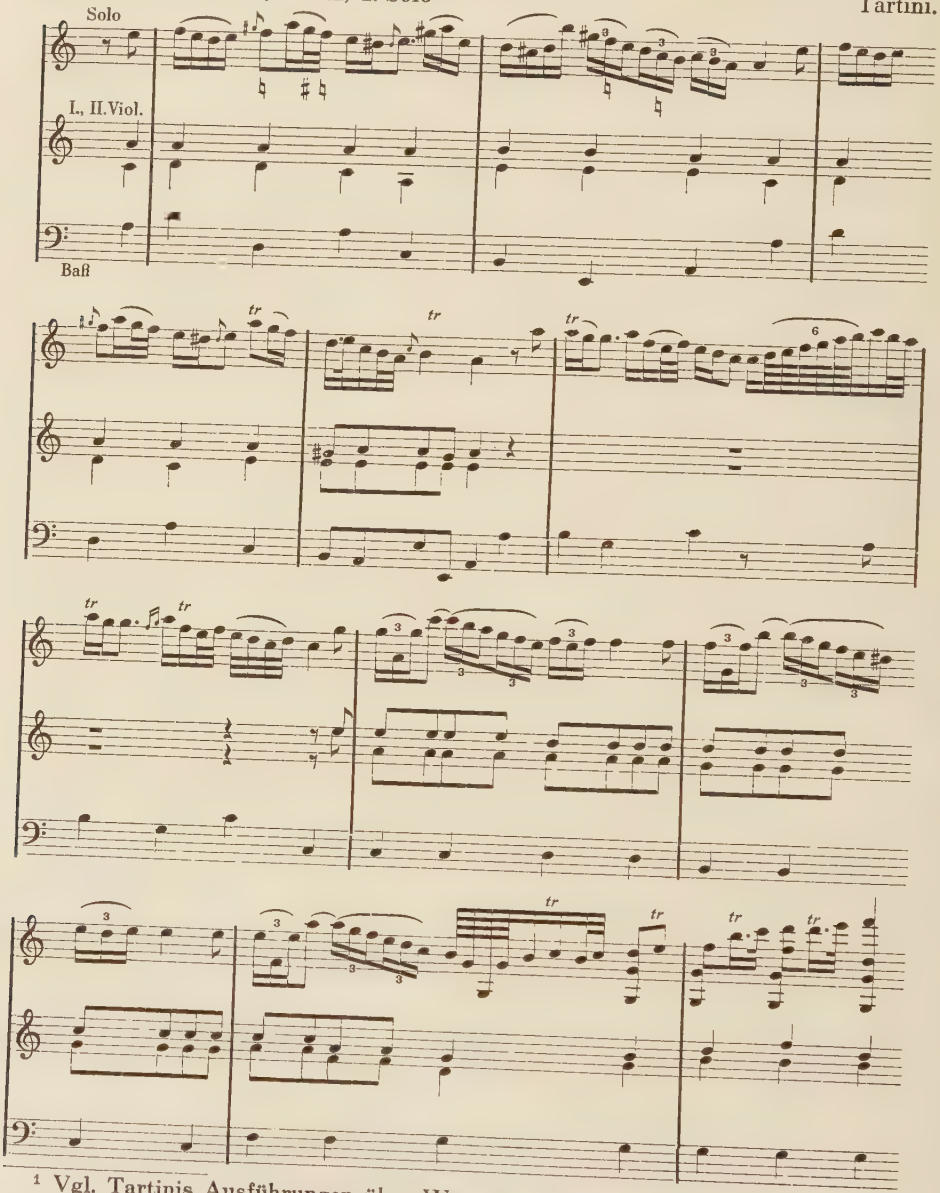


sind bei Volksgesängen und Tänzen slawischer Völker häufig vertreten. Auch der Gebrauch der übermäßigen Sekunde, die nach Tartini eine

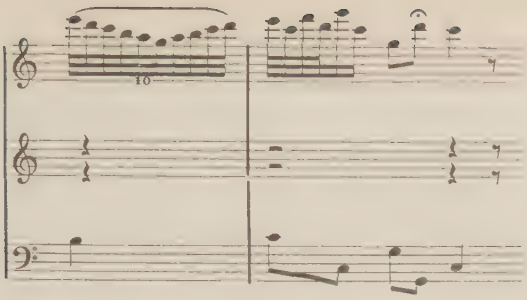
„vorzügliche Wirkung“ ausübt, weist auf eine melodische Eigenart östlicher Herkunft.[1]

Das darauffolgende Solo bekräftigt die Annahme, daß Tartini hier bewußt Eindrücke echter Volksmusik wiedergibt.

Allegro, Konzert 114, I. Satz, 1. Solo — Tartini.



[1] Vgl. Tartinis Ausführungen über Wesen und Gebrauch der übermäßigen Sekunde (seconda superflua) in seinem „Trattato di Musica“, S. 158 ff.



Die weinerliche Melodik des Anfangs mit der charakteristischen absteigenden Tonfolge: a-gis-f-e-dis-e und die musikantisch wilde Gestaltung des Geigerischen erinnern an die Spielart mancher Volksmusikanten oder an den leidenschaftlichen Vortrag der Zigeunergeiger. Der eigentümliche Charakter dieser rein melodisch erfundenen Oberstimme geht freilich durch die harmonische Bindung verloren.

Franz Xaver Kuhač hat sich mit der Frage beschäftigt, ob Tartini — ähnlich wie Haydn — vom kroatischen Volkslied beeinflußt wurde.[1] Kuhač kommt zu einseitigen Ergebnissen. Er meint, Tartinis Kompositionen seien mit kroatischen Melodien durchsättigt, und stellt die Behauptung auf, der Meister stamme von kroatischen Eltern ab. Der Name „Tartini" sei vermutlich eine Italienisierung von Tartanj, Tartinić, Tartićoder Tartnik. Kuhačs Hypothese ist heute unhaltbar, denn Tartinis rein italienische Abstammung — sein Vater Antonio war in Florenz geboren — ist dokumentarisch bewiesen.[2]

Die Beziehung Tartinis zur slawischen Musik wurde nach Kuhač auch von anderen erörtert. Bruno Studeny weist auf gewisse Verwandtschaft zwischen den Sonaten der Böhmen Wodiczka und Stamitz und jenen Tartinis hin.[3] Stanislav Straznicky meint, in Tartinis frühem Schaffen sei der Einfluß slawischer Volksmusik unverkennbar, es handelte sich jedoch dabei nicht um böhmische, sondern um kroatische Einwirkungen. Diese Verwechslung sei auf die nahe Verwandtschaft der Musik verschiedener slawischer Volksstämme zurückzuführen.[4]

---

[1] Vgl. „Tartini und das kroatische Volkslied" in: Prosojeta, Agram 1898, Nr. 1—3.

[2] Die Trauung der Eltern Tartinis ist in den Matrikeln des Bischöflichen Archivs in Pirano registriert. In der betreffenden Kirchenurkunde heißt es: „Tartini, Giov. Antonio di Domenico da Fiorenza, sposato nell 1685 con Catterina Zangrando di Pietro."

[3] „Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert." München 1911, S. 63.

[4] Vgl. „Giuseppe Tartini und der kroatische Volksgesang" (Vorstudie in: Festschrift zu H. Riemanns 70. Geburtstag. Bibl. Univers. Lips. ms. 01080).

In welchem Maße Tartini von der slawischen Volksmusik beeinflußt wurde, läßt sich noch nicht feststellen. Restlose Klarheit darüber könnte nur eine im Sinne der vergleichenden Musikwissenschaft durchgeführte Spezialstudie verschaffen. Hier seien nur noch einige prinzipielle Fragen erörtert.

Tartini muß schon seit früher Jugend in seiner Heimatstadt Pirano in Istrien mit dem Wesen der kroatischen Musik vertraut geworden sein. Aber auch in späteren Jahren besuchte er gelegentlich seine Heimat, wo er in Strugnano bei Pirano die Sommermonate in Ruhe verbrachte.[1] Tartini muß jedenfalls die Eigenart des dalmatinischen Volksgesanges gekannt haben, denn er beschreibt ihn als eine Musik, die „keine bestimmten Intervalle besitzt" und die aus einem „kontinuierlichen Hinziehen der Stimme hoch und tief nach Herzenslust" bestehe.[2] Diese gefühlsmäßige Formulierung ist freilich nicht als genaue Definition gemeint, sie trifft jedoch wesentliche Merkmale slawischer Volksmusik, soweit es sich um eine rein melodische Kunst handelt. Ob die freie Gestaltung und eigentümliche Melodik des oben angeführten Solos (Beispiel S. 142) jenes „cantare a talento" oder jene „balli popolari e contadineschi", um Tartinis Worte zu zitieren, nachahmen soll, sei dahingestellt.

Daß Tartini sich zur Volkskunst hingezogen fühlte, entspricht ganz seiner innigen Beziehung zum Naturideal des Jahrhunderts. Er stellt alles, was sich nach eigenen Trieben und Gesetzen ohne fremdes Zutun gestaltete, höher als das Gemachte, das Künstliche. „La natura ha più forza dell'Arte," betont er des öfteren in seinem Traktat. „Äußerste Einfachheit" sei deswegen erstrebenswert, weil sie „der Natur am nächsten liegt".[3] Diese geistige Einstellung Tartinis brachte es mit sich, daß er ein reges Interesse für alle reinen, kunstlosen musikalischen Äußerungen des einfachen Volkes zeigte. „Jede Nation hat ihre Volkslieder," sagt er, „von denen viele aus alter Tradition stammen, viele sind dagegen neu geschaffen und dem allgemeinen Geist angepaßt. In der Regel sind sie außerordentlich einfach, man kann sogar beobachten, daß sie um so besser aufgenommen werden, je einfacher und natürlicher sie sind."[4]

---

[1] Vgl. Giorgio Pitacco in: Touring Club Italiano, Monatliche Zeitschrift, Milano, Febr. 1917, No. 2, cit. Ch. Bouvet, Une Leçon de G. Tartini, S. 91.

[2] „. . . cantare a talento alla odierna Dalmata Nazione, la di cui musica non ha intervalli determinati, ma è un continuo di voce protratto a discrezione in grave e acuto" („Trattato di Musica", S. 151).

[3] Vgl. „Trattato . . .", S. 129, 148.

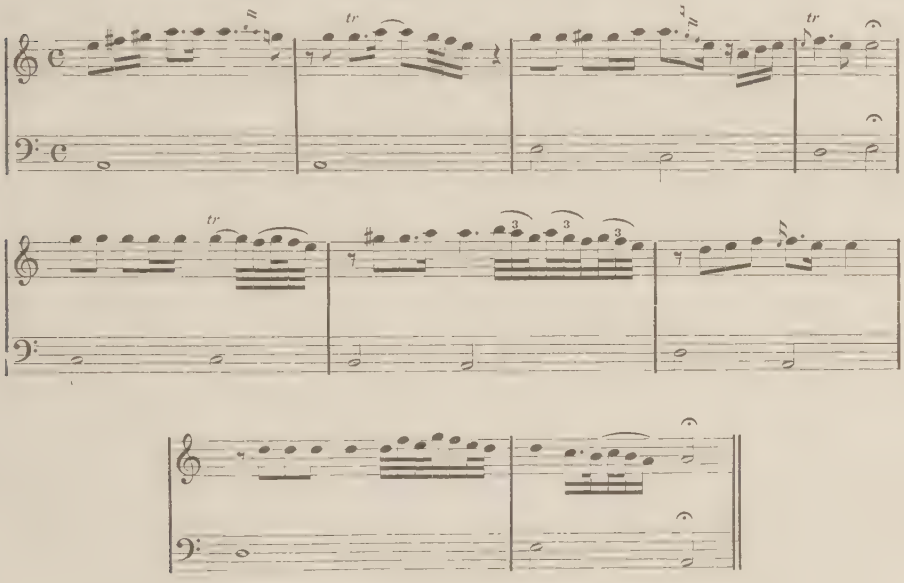
[4] Vgl. „Trattato . . .", S. 148.

Tartini pflegte auch die Volks- und Bauerntänze auf dem Lande zu beobachten. Er findet darin rhythmische und metrische Gesetzmäßigkeiten, die er als „fatto di natura", Tat der Natur, bezeichnet. Er behauptet, alle Musik sei mit dem Tanz innig verknüpft:

> „Wenn bei den Nationen Musik existiert — und Musik in irgendwelcher Form ist überall vorhanden —, wird man sie niemals vom Tanz getrennt finden. Das ist der Schlüssel, mit Hilfe dessen die Bewegungen und rhythmischen Unterteilungen, je nach Unterschied der Völker, zu entdecken und abzuleiten sind."[1]

Tartini erkannte die Kraft und das Ursprüngliche der Volksseele auch in der Art, wie sie den Gesang verzierte. Ein Liedchen, das er von den Gondolieri Venedigs hörte, findet er wertvoll genug, um es sorgfältig niederzuschreiben.[2]

Adagio quasi Recitativo — Tartini.



Tartini hielt es nicht unter seiner Würde, laut zu verkünden, daß er selbst jenen blinden Bettelgeigern Venedigs dankbar sei, denn er hätte auch von ihnen viel gelernt.[3]

*

[1] Vgl. „Trattato . . .", S. 155.

[2] Vgl. Burney, General History of Music, Bd. III, S. 21.

[3] Brief an Marchese Angelo Gabrielle aus Padua um 1760. Vgl. Tamaro, Nel giorno . . ., S. 118.

Die allgemeine Stilentwicklung zeigte bereits um 1740 ein deutliches Streben nach Schlichtheit im Satz und Ausdruck. Diese Wandlung, die sich ihrem Wesen nach mit dem damaligen Naturideal deckt, ist auch bei Tartini zu spüren. Sie stellt bei ihm jedoch keinen unbewußten oder zufälligen Vorgang dar. An derartige Neuerungen ging Tartini gewöhnlich mit rationalistischen Voraussetzungen heran. Er strebte in seiner Kunst nach Erkenntnissen, die er nicht nur von der Erfahrung, dem Gefühlsmäßigen und Überlieferten abhängig machte, sondern als echtes Kind der Aufklärung auch auf Grund von Prinzipien, Schlüssen und vernünftigem Denken zu gewinnen suchte.

Wir wissen, daß er lange Diskussionen in Freundeskreisen über musikalische Probleme und aktuelle Fragen seines Schaffens führte. Graf Gianrinaldo Carli, Professor der Astronomie an der Paduaner Universität und begeisterter Musikliebhaber, berichtet im Vorwort seiner Schrift *Osservazioni nella musica antica e moderna* (1743), welche Fragen Gegenstand jener denkwürdigen Versammlungen bildeten.

> „Tartini", schreibt Carli, „war in seiner Kunst ebenso wissenschaftlich durchgebildet, wie er gelehrig und verständig war; er folgte daher der Vernunft, wo er sie auch immer fand, und er verehrte sie mit aufrichtiger Begeisterung... Er unterhielt sich oft mit mir, entweder in meinem Haus oder im Landhaus des Dr. Fiore, wo in Mußestunden sich Pater Stellini, Lodovico Riva, Dr. Bresciani, Graf Francesco Trento und mancher andere versammelten und wo hauptsächlich über Musik disputiert wurde. Die Meinung, die ich vertrat, ... daß die Musik nicht bunt geschnörkelt (arabesca), unbedeutend und erkünstelt, sondern empfindsam (sentimentale) sein soll, bewegte Tartini dazu, an eine neue Art Harmonie zu denken, und nach meiner Rückkehr nach Padua zeigte er mir, daß die Kunst imstande sei, menschliche Leidenschaften zu malen und zu erwecken. Jener neue Timotheos erregte in mir nach Belieben die mannigfaltigsten Empfindungen, bald der Heiterkeit, bald der Trauer, bald der Leidenschaftlichkeit."[1]

Ein Brief, den Carli aus Venedig im Jahre 1743 an Tartini schrieb, enthält weitere Einzelheiten über den regen Gedankenaustausch beider Männer und zeigt die offenherzige, ehrliche Art ihrer Auseinandersetzungen auf dem Gebiet der Kunst. Hier ein kurzer Abschnitt daraus:

> „Als ich gelegentlich mit Euch über Euer letztes Konzert im Santo sprach, fragte ich Euch, wie es sich erkläre, daß ich mich von Eurer Sonate voll Bewunderung hingerissen fühlte, ohne irgendwelche Anteilnahme des Herzens zu spüren, während beim melodiösen und schlichten (unisono) Klang der Schalmeien und der deutschen Drehorgeln (organini Tedeschi) eine süße innere Bewegung von Affekten in mir erwachte. Ihr gerietet darüber beinahe in Zorn. Ihr erklärtet Euch von meinen Ausführungen überzeugt, und doch scherzt Ihr in Eurem letzten Brief über die Drehorgel... Ihr ver-

[1] Opere, Bd. XIV, S. 332.

sprecht mir, daß ich diese vergessen würde, sobald ich Euere neuen Kammersonaten gehört hätte, die ja aus dem Bedürfnis heraus komponiert wurden, die verschiedenen Gemütsbewegungen und Leidenschaften des Menschen auszusprechen."[1]

Es ist des öfteren betont worden, daß Tartini seinen Stil nicht plötzlich änderte. Die folgerichtige, organische Entwicklung seines Schaffens ist der deutlichste Beweis dafür. Carli deutet hier offenbar auf eine um diese Zeit sich bei Tartini bewußt vollziehende Vereinfachung der Schreibweise hin, die zunächst wohl weniger den Kern als vielmehr die äußere Hülle seiner Tonsprache betrifft, nämlich die Violintechnik, ein Umstand, der freilich Rückwirkungen auf den Gesamtaffekt ausüben mußte. Diese Annahme wird durch die Worte Carlis selbst bestätigt. In seiner oben zitierten Schrift, die auf Tartinis Anregung entstanden ist, und welche die Quintessenz jener langen Diskussionen mit dem Meister enthält, wendet sich Carli eindeutig gegen die übertriebenen Virtuosenkünste. Er schreibt:

„Wenn bei der Buntheit der Motive, der Schnelligkeit der Töne... meine Seele in Ungewißheit und Zweifel verharrt, mein Herz kalt und ruhig bleibt, bewundere ich zwar den Reichtum der Ideen, die Folgerichtigkeit der harmonischen Proportionen und der Akkorde, die Geschicklichkeit und Fähigkeit des Instrumentisten, zugleich aber beklage ich, daß hier Talent und Arbeit verschwendet werden, um die Ohren zu unterhalten, ohne die Seele mit ihren Affekten zu beherrschen. Künstlichkeit vergewaltigt die Natur, ja, man müßte fast sagen: sie verunstaltet hier die Natur."[2]

Diese Gedanken waren Tartini nicht fremd. Wiederholt betont er, die Natur besitze mehr Kraft als die Kunst. War bei ihm der Drang nach Einfachheit und Natürlichkeit zunächst nur geistig-spekulativ geweckt worden, so blieben die praktischen Folgen für sein eigenes Schaffen nicht aus. Die weitere Entwicklung beweist, daß Tartini die letzten Konsequenzen aus seinen Anschauungen zu ziehen bereit war, indem er durch Vereinfachung der technischen Mittel Schlichtheit und Reinheit des Ausdrucks erstrebte.

5.

Es ist bereits erwähnt worden, daß die chronologische Einreihung der Tartinischen Konzerte sich nur auf stilkritischem Wege vollziehen läßt. Anders verhält es sich mit den Sonaten Tartinis. Einige sichere Publikationsdaten ermöglichen hier die Entwicklung chronologisch zu verfolgen.

[1] Opere, Bd. XIV, S. 342f.
[2] Opere, Bd. XIV, S. 445.

Auf das Wesen und die Bedeutung der Sonaten Tartinis Op. 1 vom Jahre 1734 wurde bereits hingewiesen.[1] Diese frühe, ganz im Corellischen Geist konzipierte Sammlung soll hier mit der zweiten Tartinischen Sonatensammlung, die als Op. 2 im Jahre 1745 in Rom im Stich erschien, verglichen werden. Der genaue Titel lautet:

Sonate
a Violino e Basso
dedicate
al Sr Guglielmo Fegeri
di Giuseppe Tartini
Opera
seconda
Antonius Cleton scul: Romae Superiorum permissu.

Die Dedikation ist datiert: „Padova li 30 Giugno 1745".[2]

---

[1] Vgl. Ausf. S. 53 ff.

[2] Die beiden Sonatensammlungen von 1734 und 1745 sind die einzigen Werke, die Tartini selbst veröffentlicht hat. Ein anderer Sonatendruck, der im Katalog Le Cènes unter Verlagsnummer 594 angekündigt wurde (s. Anmerkung und Tabelle auf S. 34 ff.), ist vermutlich wegen schwerer Erkrankung des Verlegers, von der in dem Briefwechsel Tartinis mit Padre Martini gesprochen wird, nicht erschienen (Briefe v. 11. 4. 1738, 16. 5. 1738, 16. 1. 1739 im Liceo Musicale, Bologna). Nach dem 1741 erfolgten Tod Le Cènes sollen seine Erben Sonaten von Tartini ohne das Wissen des Meisters herausgegeben haben (vgl. Pasini, 1. Brief Tartinis an Vannetti). Auch die übrigen Tartinischen Publikationen, Sonaten und Konzerte sind von den Verlegern eigenmächtig gedruckt worden. Darauf ist jene große Unordnung hinsichtlich der Tartinischen Opuszahlen zurückzuführen. Daß unter solchen Umständen Kompositionen aus verschiedenen Zeiten durcheinander in den verschiedenen Sammlungen aufgenommen wurden, ist erklärlich.

Es folgt eine Zusammenstellung aller bekannten Sonatendrucke mit Titel und Verlagsangabe:

1. VI Sonate a Violino e Violone o Cimbalo del Sr G. Tartini di Padova Op. 1. Imprimé au Depens de Gerhard Frederik Witvogel, Amsterdam (1733).
2. (XII) Sonate a Viol. e Vcl. o Cimbalo ded. a sua Eccell. il Sr G. A. Giustiniani da G. Tartini Op. 1, Amsterdam, Spesa M. C. L. Cène (Dedikation dat. 1734).

2a. (Dieselben) Nouvelle Edition à Paris à l'Imprimerie du Conservatoire de Musique.

2b. (Dieselben) XII Sonate et 1 Pastorale à Viol. e. Vcl. o Cemb. Op. 1 bei Hummel in Amsterdam.

2c. (Dieselben) Solos for a Violin with a thorough Bass for the Harpsichord or Violoncello Compos'd by G. Tartini, bei I. Walsh in London.

3. 6 Sonate a Viol. e Vcl. o Cimb. Op. 2 di G. Tartini di Padoa. Paris bei Le Clerc, Mme Boivin (Papier mit Wasserzeichen: 1742).

3a. (Dieselben) in Amsterdam bei J. J. Hummel.

4. (XII) Sonate a Viol. e Basso dedicate al Sr Guglielmo Fegeri da G. Tartini Op. 2, Roma A. Cleton (Dedikation dat. 1745).

Eine verhältnismäßig kurze Spanne von etwa zehn Jahren liegt zwischen beiden Werken; sie genügte aber, um entscheidende Wirkungen in Tartinis Schaffen herbeizuführen. Die Gegenüberstellung des Anfangswerkes und des Schlußwerkes einer langjährigen, organischen, Entwicklung gibt uns die Möglichkeit, die stilistischen Merkmale zwischen dem Einst und dem Jetzt in krasser Gegensätzlichkeit zu erfassen.

Eine kurze Zusammenfassung soll hier die stilistischen Hauptzüge der frühen Sonaten Tartinis von 1734 hervorheben:

Die melodische Führung ist, auch wenn es sich nicht um Fugen handelt, stark linear empfunden. Ganz dem barocken Ideal entspricht die Aufrechterhaltung ein und derselben Stimmung durch den ganzen Satz. Diese Wirkung wird namentlich in virtuosen Schlußsätzen auch dadurch bekräftigt, daß in den betreffenden Stücken ein bestimmter Rhythmus entweder periodisch wiederkehrt oder konsequent durchgeführt wird. Es ist bemerkenswert, daß Tartini, um Abwechslung zu erzielen und um einem jeden dieser Sätze individuelles Gepräge zu verleihen, jeweilig eine neue rhythmische Bewegung erfindet. Es folgt eine Zusammenstellung der verschiedenen Grundformen. Man beachte, wie diese — auch bei gleichen Taktarten — jeweilig eine spezifische Gestalt aufweisen.

Sonate	I	Satz III	Presto	$\frac{3}{8}$	
„	II	„ III	Allegro assai	$\frac{2}{4}$	
„	III	„ III	„	$\frac{2}{4}$	
„	IV	„ III	„	$\frac{3}{8}$	
„	V	„ III	„	$\frac{2}{4}$	
„	VI	„ III	Allegro	$\frac{12}{8}$	

4a. (Dieselben) als Op. 3 in Paris bei Le Clerc u. Mme Boivin.

5. Sonates à Violon seul avec la basse continue composées par Mr G. Tartini de Padoa dediés (vom Herausgeber L. Huë) à Mr Pagin Op. 4, Paris Boivin, Le-Clerc Canelle (Wasserzeichen dat. 1742 u. Druckprivileg dat. 1745).

5a. (Dieselben) bei Venier in Paris.

6. Sonates à Viol. seul avec la B.C. composées par Mr G. Tartini di Padoa dediées (vom Herausgeber L. Huë) à Pagin. Op. 5. Paris: Boivin, Le Clerc, Huë, Canelle (Privileg dat. 1745. Nach Fétis gedr. 1747).

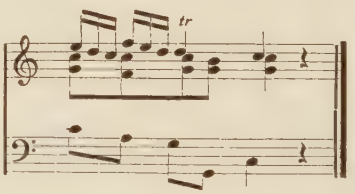
7. Sei Sonate a Viol. e Vcl. o Cimbalo di G. Tartini di Padoa Op. 6, Paris: Le-Clerc, Boivin.

8. (VI) Sonate a Viol. col basso da Sre G. Tartini di Padoa Op. 7, Paris: Boivin, Le Clerc, Castagneri (Privileg dat. 12. Nov. 1745).

Der Baß ist eng mit der Oberstimme verknüpft und nimmt infolgedessen regen Anteil am musikalischen Geschehen. Bei Fugen übernimmt er periodisch die Durchführung des Themas, bei pausierender Oberstimme tritt er selbständig hervor. Ganz auf die spätbarocke Praxis deuten namentlich die gehenden Bässe. Tartini verwendet ferner die reich verzierte, rhythmisch und diastematisch bewegte aber unthematische Baßlinie. Sie tritt auch unverziert auf, sie bevorzugt Quint- und Oktavsprünge und betont eindringlich den Wechsel der Harmonieschritte. Zu derselben Kategorie des diastematisch bewegten Basses gehört auch der Sequenzbaß. Er ist der harmonische Grundstock der alten Kunst und kommt in diesen frühen Sonaten Tartinis häufig zur Anwendung. Die schlichte nur als harmonische Stütze dienende Baßführung fehlt hier gänzlich.

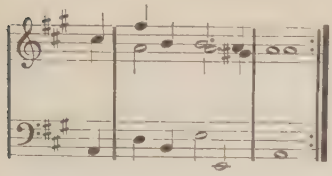
Die Schlußkadenz ist ganz im Sinne der alten Zeit gebildet. Sie tritt ohne jede Wiederholung einzelner Kadenzschritte ein. Ihre Einmaligkeit wird durch Erweiterung der harmonischen Folgen und Einmischung scharfer Dissonanzen gesteigert. Die Monumentalität dieser Kadenzbildung steht in starkem Gegensatz zur späteren klassischen Kadenz, die mit ihren Akkordwiederholungen zwar eine frische Schlußwirkung hervorruft, den prächtigen Charakter der barocken Kadenz jedoch entbehrt.

Es ist für Tartinis pathetische Tonsprache bezeichnend, daß er auf die monumentale Wirkung der alten Kadenz auch in seinem späteren Schaffen nicht verzichten konnte. Unabhängig von der allgemeinen Stilentwicklung beharrt er auf dem alten Standpunkt. Er behält fast durchweg die fallende Kadenz bei und schließt prinzipiell mit der Oktavlage. Das typische Bild seiner Schlußklausel ist etwa folgendes:

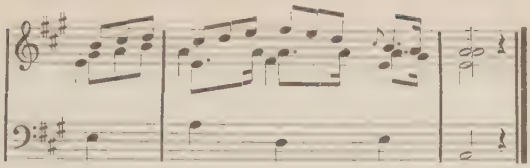


Nicht selten greift er sogar zu jener bei Corelli oft vorkommenden, hochbarocken Kadenz zurück, die zugunsten einer einwandfreien Stimmführung keine harmonischen Härten scheut.

Largo, Sarabande, Son. III, Corelli op. 4.



Allegro assai, Konz. 107, III. Satz Tartini.



Daß Tartini den Schlußakkord entweder ohne Terz oder als leere Oktave archaisierend gestaltet, ist bereits früher erwähnt worden.

Behält nun Tartini in seinen Kadenzen durchweg die barocken Typen bei, so zeigt sein Schaffen in jeder anderen Hinsicht deutlich die Entwicklung zur modernen Schreibweise hin. Dies bestätigt die zweite Sonatensammlung von 1745.

An dem äußeren Erfolg dieses Druckes zweifelte Tartini nicht. In einem Brief an seinen Freund Giuseppe Valeriano Vannetti vergleicht er beide Werke miteinander, und er meint, die letzten Sonaten seien „schöner" als die früheren. Er fügt dann hinzu: „Da die bereits früher gedruckten Erfolg gehabt haben, bin ich mehr als sicher, daß diejenigen, die jetzt im Druck sind, unendlich mehr Erfolg haben werden." Am Schluß des Briefes bemerkt er: „Von meinen Kompositionen ist dieses Werk das beste."[1]

Diese Äußerungen Tartinis sind für seine Stellung zur neuen Kunst bezeichnend. Denn sie lassen darauf schließen, daß er seine frühere Schreibweise nicht mehr restlos vertritt. Wir können heute Tartini in seinem Werturteil nicht zustimmen. Dadurch, daß beide Werke verschiedenen Stilperioden angehören, sind sie hinsichtlich ihres ästhetischen Wertes kaum miteinander vergleichbar. Wesentlich für unsere Betrachtung ist die Tatsache, daß sie verschieden geartet sind, ein Umstand, der auch von Tartini empfunden wurde.

Die Satzfolge langsam-schnell-schnell ist zwar in beiden Werken dieselbe geblieben, doch Charakter und Funktion der einzelnen Sätze im Rahmen der Sonate haben sich geändert. Waren früher „Largo", „Grave" oder „Adagio" die üblichen Affektbezeichnungen für die

[1] Brief aus Padua v. 7. I. 1745. Vgl. Ferd. Pasini, Il Tartini a G. V. Vanetti, in: Pagine Istriane, Bd. IV, 1906. Aus demselben Brief erfahren wir, daß der holländische Verleger Le Cène Tartinis erste Sonatensammlung von 1734 mit 72 Zechinen (etwa 700 Mark) honorierte. Fünfzig Exemplare standen dem Autor außerdem frei für Dedikationszwecke und für private Verwendung zur Verfügung. Dieselbe Abmachung traf Tartini bei der Drucklegung seiner zweiten Sonatensammlung von 1745.

schweren, pathetischen Einleitungsstücke, so herrschen jetzt das „Andante cantabile" und „Andante affettuoso" vor. Diese deuten auf charakteristische Weise die neue Wendung an.

Eine „singende", liebliche Melodik tritt uns entgegen. Die zackige, in großen Intervallen schreitende Oberstimme früherer Zeiten wird durch eine schmiegsame, ruhig fließende Melodik ersetzt. Die Fuge ist durch den zweiteiligen Allegrosatz verdrängt worden. Die Violintechnik ist wesentlich einfacher. Doppelgriffe und polyphone Bildungen kommen selten vor, dafür ist die Rhythmik differenzierter geworden. Mit zunehmender Anwendung von kleinen Notenwerten wächst auch die Zahl der kleinen Triller und anderen Ornamente. Das Verzierungswesen steht jetzt im Vordergrund und bestimmt die weitere Entwicklung der Tartinischen Bogenführung. Die jetzt mit großer Sorgfalt bezeichneten Spielbögen ersetzen die früheren Phrasierungsbögen. Die Effektstrichart rückt in den Vordergrund.

Die reiche Gestaltung der Melodie, das Verlegen des ganzen musikalischen Geschehens in die Oberstimme bringt es mit sich, daß der Baß zu bloßer harmonischer Stütze reduziert wird. Gehende, figurierte oder irgendwie melodisch bewegte Bässe kommen kaum mehr vor. Einzelne Baßnoten auf gutem Taktteil deuten den Harmoniewechsel an, im übrigen aber treten Pausen ein, und die Solostimme beherrscht allein das Feld. Wie eindeutig jetzt die harmonische Funktion des Basses ist, geht schon daraus hervor, daß er nicht mehr beziffert wird. Die Aufgaben des begleitenden Cembalisten sind wesentlich leichter geworden. Das frühere überladene Notenbild des Basses weicht einem klaren, streckenweise in einfachen Tonwiederholungen sich beschränkenden, harmonischen Fundament.

Die Kluft zwischen alter und neuer Kunst war den Zeitgenossen durchaus bewußt. Tartini nennt die ältere Setzart „harmonisch"[1] im Vergleich zur modernen, die überwiegend melodisch ist. Aus diesem Gegensatz heraus versucht der französische Musikschriftsteller Blainville in seiner berühmten Schrift *L'Esprit de l'Art musical* von 1754 die Musik des Jahrhunderts nach ihrer Eigenart in Kategorien einzuordnen. Er bezeichnet — wie Tartini — die spätbarocke Setzart als das „genere harmonico". Er schreibt:

> „Le genre harmonique consiste dans un ordre symétrique de sons soutenus, d'une sorte de chant dans toutes les parties sans qu'il y ait cependant un caractère bien particulier; c'est ce qu'on appelle le vieux style."

[1] „Trattato ...", S. 148

Wie geringschätzend die Zeit auf die alte Kunst herabsah, beweisen die wohlwollenden Worte, mit denen Blainville versucht, ihre Vorzüge hervorzuheben:

„Ces sortes de musique ne sont pas sans mérite; si elles ne remuent pas l'âme, au moins lui procurent-t'elles un sentiment de repos, d'admiration, qui lui plait. Ce genre ne doit pas être rejetté..."[1]

Mit welcher Begeisterung dagegen äußert er sich über das moderne „genere cantabile":

„Ce genre, ou le chant proprement dit, est le premier cri de la nature, c'est la souche de tout l'art musical..."[2]

Dieser Kategorie reiht Blainville die Musik Tartinis ein, für die er große Bewunderung hegt:

„Il est aussi des morceaux de musique purement instrumentale suivis avec tant de verité, qu'ils semblent suggérer des paroles, des idées de passion, d'image, ou de peinture: telle me paroit être la musique de Tartini, vrai langage des sons, phrases musicales fondées sur la melodie la plus pure et sur l'art de faire chanter le violon."[3]

Zwischen dem „genere armonico" und dem „genere cantabile" schiebt Blainville das „genere sonabile" ein, zu dem er die Musik Vivaldis und Locatellis rechnet. „Diese Art von Musik besteht meistens" — wie Blainville ausführt — „aus geschwinden Noten in allen Stimmen." An diesem bewegten Spiel könne man vielleicht ein gefälliges Vergnügen finden, häufig aber sinke diese Musik herab zu Geräusch oder noch Schlimmerem.[4]

Ähnlichen charakteristischen Urteilen begegnen wir auf Schritt und Tritt in den Musiktraktaten der Zeit. Es zeigen sich darin die Rückwirkungen des Frontwechsels in der praktischen Musik auf die damalige Musikästhetik.

Die Gegenüberstellung beider aus verschiedenen Epochen stammenden Sonatensammlungen Tartinis zeigt die Hauptzüge dieses Wechsels. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse bieten wesentliche Anhaltspunkte für die chronologische Einteilung seines Konzertschaffens.

---

[1] S. 5.

[2] S. 12.

[3] a. a. O. S. 86. Blainville hat 6 Sonaten Tartinis (nicht Konzerte, wie es oft behauptet wird) als Concerti grossi bearbeitet. Es sind die Sonaten I, III, IV, X und die Pastorale aus dem Druck Le Cènes von 1734, ferner die Sonate II eines Pariser Druckes, der als Op. 6 bei Le Clerc und Boivin erschienen ist. Die Bearbeitungen Blainvilles befinden sich handschriftlich in der Bibl. du Conservatoire in Paris. Die Kenntnis dieser Werke verdanke ich Herrn Prof. Dr. Hans Engel.

[4] S. 7ff.

Der stilistische Vergleich zwischen Sonate und Konzert beschränkt sich freilich nur auf die elementaren musikalischen Mittel. Denn ihrem innersten Wesen nach sind beide Gattungen keine vergleichbaren Größen. Sie sind ungleichartigen stilistischen Voraussetzungen unterworfen und entwickeln sich nach eigenen Gesetzen: das Konzert stellt ein abgeschlossenes, wirkungsvolles Thema auf, welches rondoartig wiederkehrt. Die freie Gestaltung des Solos sorgt für klangliche Abwechslung und Steigerung. In der vorklassischen Sonate wird mit Motiven gearbeitet. Von einem „Kopfthema" im Sinne des Konzertes kann man nicht sprechen. Aus einem melodischen Kern entfaltet sich der ganze Satz. Schematisch formuliert: Die Sonate ist dem Entwickwicklungsprinzip unterworfen, während im Konzert das Prinzip der Wiederholung vorherrscht. Die streng „durchgearbeitete" Faktur der Sonate brachte es mit sich, daß sie stets im Gegensatz zur klanglichen Pracht des Konzertes ein schweres, ernstes Wesen beibehalten hat. Auf diesen grundlegenden Unterschied deutet in charakteristischer Weise der Umstand, daß die Molltonarten infolge ihrer trüben Stimmung häufiger in der Sonate als im Konzert vertreten sind. Eine statistische Gegenüberstellung der Werke Corellis und Tartinis zeigt deutlich die Gesetzmäßigkeit dieses seit Anfang des Jahrhunderts bestehenden Verhältnisses.

Corelli			
Sonaten		Konzerte	
Dur	Moll	Dur	Moll
33	27	10	2
1,2 : 1		5 : 1	

Tartini			
Sonaten		Konzerte	
Dur	Moll	Dur	Moll
77	28	109	16
2,7 : 1		6,8 : 1	

Bei Corelli halten in der Sonate Dur und Moll ungefähr die Waage, im Konzert dagegen herrscht das Dur stark vor (5 : 1). Dasselbe Verhältnis besteht im allgemeinen auch bei Tartini. Die Vorliebe der Zeit für Dur macht sich jedoch bei ihm bemerkbar. Nur jede dritte seiner Sonaten und jedes siebente seiner Konzerte steht in Moll. Das Überwiegen der Durtonarten nimmt in späteren Zeiten große Dimensionen an. Von 44 Konzerten Mozarts stehen nur 2 in Moll. Auch die Sinfonie, die ihrem Wesen nach dem Konzert verwandt ist, weist dasselbe Verhältnis auf: von 500 Mannheimer Sinfonien stehen nur 25 in Moll!

6.

Der seit etwa 1735 sich bei Tartini vollziehende Stilwandel – das Verlassen der „gebundenen" Schreibweise zugunsten einer leichten Setzart — ging Hand in Hand mit einer Vereinfachung der Spielart. Davon unterrichten uns jene zwischen Tartini und Carli 1743 geführten Gespräche.[1]

An Stelle der früheren Läufe bis in die höchsten Regionen des Griffbretts, an Stelle des unruhigen Lagenwechsels, der vielen Doppelgriffe tritt eine gemäßigte Geigentechnik. Sie paßt sich den freundlichen Wendungen der blühenden Ornamentik und den weichen Übergängen des neuen Klangideals an.

Diese Wandlung ist um die Mitte des Jahrhunderts allgemein. Die alte Spielart der großen italienischen Geiger verschwindet und eine neue, den Forderungen des empfindsamen Zeitalters entsprechende ist im Entstehen begriffen. Wie abfällig man jetzt über die alte virtuose Spielmanier — namentlich in Deutschland — urteilte, beweisen die satirischen Bemerkungen J. A. Hillers aus dem Jahre 1755:

> „Es wurden nicht allein die natürlichen Gränzen der Instrumente überschritten, ... die Zusammensetzung der Noten ward durch allerhand ungewöhnliche Sprünge so holpricht und durch eine übertriebene Geschwindigkeit so finster und schwer, daß man gar oft statt des Vergnügens oder der Bewunderung mit Angst und Schrecken erfüllt einer solchen Musik zugehöret und ins geheim den armen Künstler bedauert hat, weil man befürchten mußte, die Begierde bewundert zu sein könne ihm einmal gar das Leben kosten ... Ein vernünftiger Musikverständiger darf nur etliche alte Konzerte durchgesehen haben; er wird bey dem Anblicke solcher unsinniger Meisterstücke ... erstaunt seyn, daß ihm die Haare zu Berge gestanden. Man muß sich wundern, daß bey dem heut zu Tage gereinigten Geschmack in der Musik, noch Leute auftreten können, die die Ehre der Kunst durch dergleichen unverständlichen Mischmasch zu behaupten glauben, und als Betrunkene den Beyfall der Nüchternen verlangen."[2]

Die Umgestaltung der Violintechnik ging mit der Einführung des mäßig bewegten Allegros Hand in Hand. Auf den gemächlichen Charakter der Sätze deuten jetzt Affektbezeichnungen wie „Allegro moderato", „Allegro andante" oder „Allegro non presto" hin, die in Tartinis Konzerten um diese Zeit auftauchen. Die Mäßigung des Tempos führte zugleich zu einer Steigerung des rhythmischen Kleinlebens innerhalb der Zählzeit. Damit ändert sich auch das Gesicht der Thematik. Um

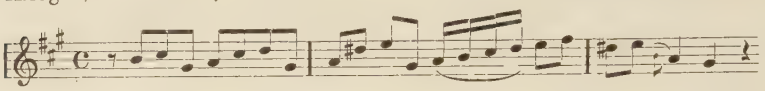
---

[1] Vgl. S. 146 f.

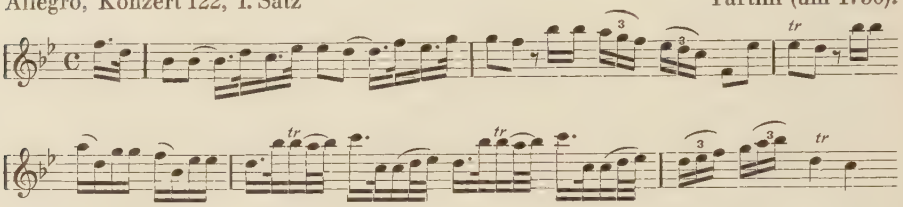
[2] „Von der Nachahmung der Natur in der Musik" in: Friedr. Wilh. Marpurg, Historisch-Kritische Beyträge . . ., Bd. I, St. III, S. 539.

den grundlegenden Unterschied zwischen Einst und Jetzt zu vergegenwärtigen, seien zwei Beispiele einander gegenübergestellt:

Allegro, Konzert 89, I. Satz — Tartini (um 1724).

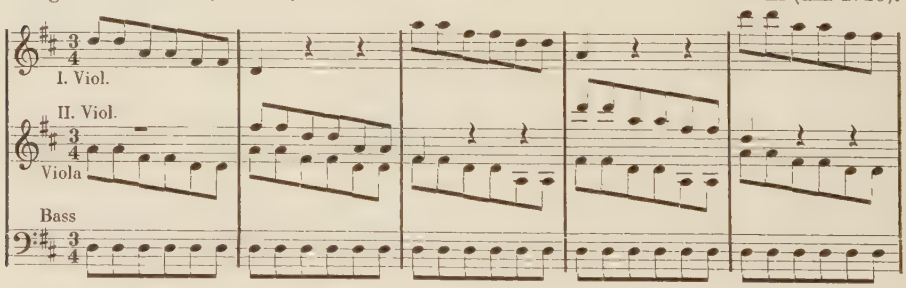


Allegro, Konzert 122, I. Satz — Tartini (um 1750).

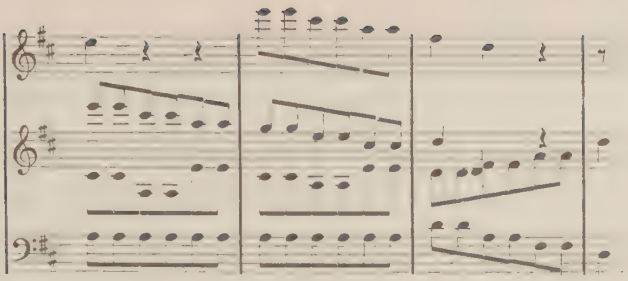


Charakteristisch sind jetzt die überaus beliebten Triolenbildungen und die häufigen punktierten Rhythmen. Der Drang nach Abwechslung innerhalb des Themas äußert sich durch die häufige Anwendung von Echowirkungen und ähnlichen dynamischen Effekten. Auch in metrischer Hinsicht ist eine Wandlung eingetreten. Die Symmetrie der Achttaktigkeit ist gebrochen. Zehn- und zwölftaktige Themenbildungen sind jetzt üblich. Der beschwingte dreiteilige Takt, der früher gewöhnlich in Schlußsätzen Anwendung fand, tritt jetzt auch im Anfangsallegro auf. Zwei Jahrzehnte früher wäre das eine große Ausnahme gewesen und hätte einen Verstoß gegen die „Regeln" bedeutet.[1] Selbst wenn früher einmal der Dreivierteltakt im ersten Allegro gelegentlich auftrat, bewahrte doch die Thematik stets ihre für die ältere Musik charakteristische Feierlichkeit und Strenge.

Allegro, Konzert 15, I. Satz, 1. Tutti — Tartini (um 1725).

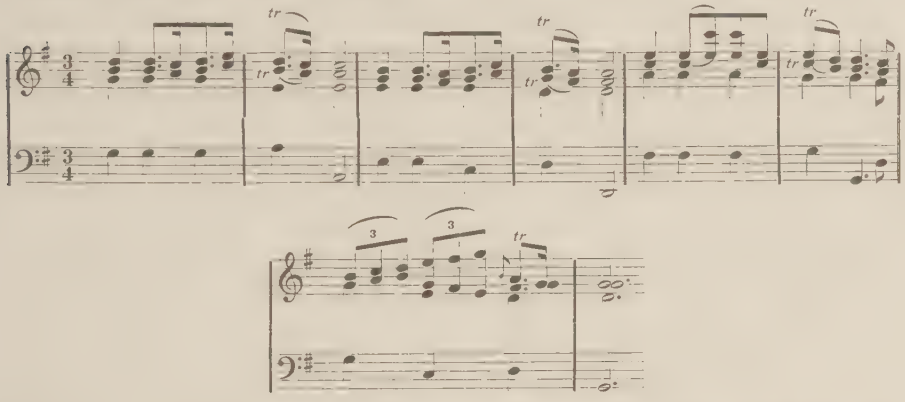


[1] Vgl. Quantz, Versuch ..., S. 232.



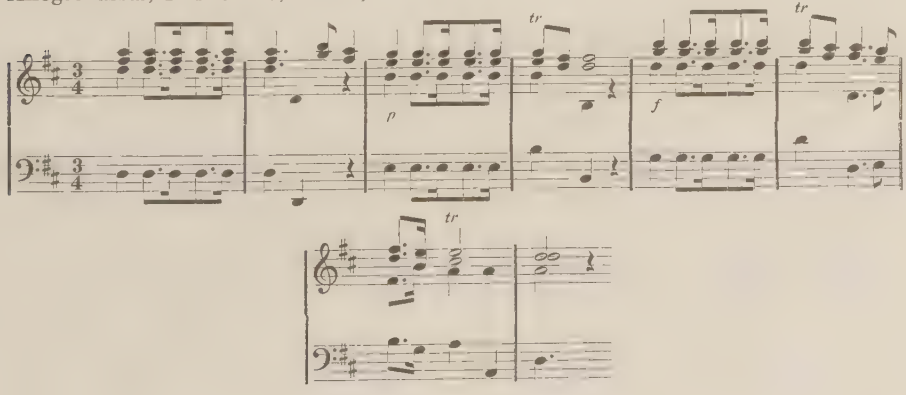
Nach eingetretener Stilwandlung wäre eine derartige Gestaltung der Melodie im Dreivierteltakt undenkbar. Jetzt sind es hauptsächlich leicht federnde, anmutig bewegte Menuetthemen, die auch das Tartinische Konzert durchdringen.

Allegro, Konzert 82, I. Satz, 1. Tutti — Tartini (um 1740).



In diesem Zusammenhang sei auf die Thematik im ersten Satz des Konzertes 24 hingewiesen.

Allegro assai, Konzert 24, I. Satz, 1. Tutti — Tartini.

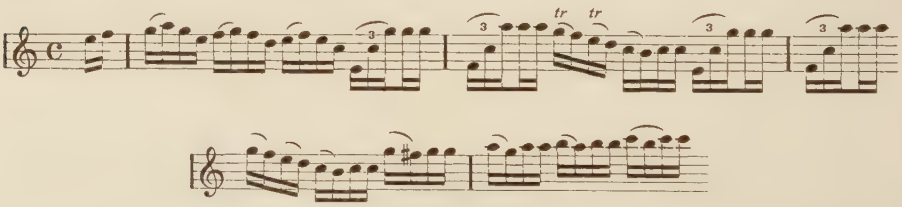


Die rhythmische Gliederung innerhalb der achttaktigen Periode stimmt mit derjenigen des vorhergehenden Beispiels fast überein. Es handelt sich um eine rhythmisch-metrische Formel, die mit geringen Modifikationen häufige Anwendung bei Tartini findet.

Die Thematik des letzten Beispiels stellt wahrscheinlich einen Gemeingut gewordenen Melodietypus dar. Er kehrt im Menuett des ersten Finale aus Mozarts „Don Giovanni" mit einigen Modifikationen wieder. Vermutlich handelt es sich um volkstümliche Elemente, die hier zum Ausdruck kommen. Diese Annahme bekräftigt der Umstand, daß Mozart jenes Menuett für die zum Tanz versammelten Dörfler von zwei auf der Bühne aufgestellten Bauernorchestern spielen läßt, um einen möglichst naturalistischen Hintergrund für die Handlung zu schaffen.[1] Auch die Harmonik ist, dem Zweck der Sache entsprechend, bei Mozart äußerst einfach gehalten. Ganz anders verfährt Tartini: Im dritten Takt tritt statt der erwarteten Dominante die Subdominantparallele ein. Damit wird die Aufmerksamkeit des Hörers vom melodischen auf das harmonische Geschehen gelenkt. Die beschwingte, anmutige Thematik steht hier in starkem Gegensatz zur strengen Harmonik.

Dieselbe Diskrepanz zwischen Melodik und Harmonik — allerdings in umgekehrtem Verhältnis — herrscht im Konzert 9. Hier greift Tartini zu einer Thematik, die in ihrer äußeren Gestalt an Vivaldis leidenschaftlichen Stil erinnert. Es ist übrigens merkwürdig, daß entgegen aller Regel der Tradition dieses Konzert mit einem kurzen Solo statt des üblichen Tutti eröffnet wird.

(Allegro), Konzert 9, I. Satz, 1. Solo — Tartini.



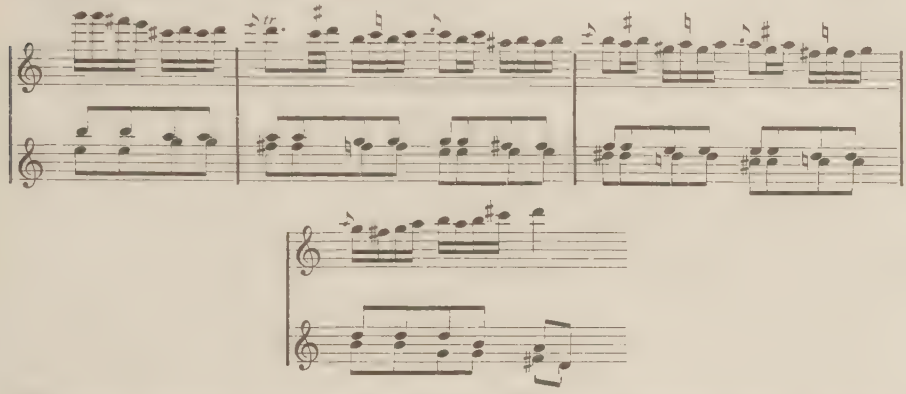
Auf eine melodisch ausgeprägte oder rhythmisch charakteristische Thematik im modernen Sinne wird hier verzichtet. Im ganzen Satz wird nach altem Stil die gleiche unruhige, unaufhaltsame Sechzehntelbewegung durchgeführt. Eine derartige strenge, eigentümlich herbe Gestaltung der Oberstimme steht im gesamten Konzertschaffen Tartinis vereinzelt da. Eine außerordentliche Gelegenheit — vermutlich ein hohes

[1] Vgl. auch H. Abert, W. A. Mozart, Bd. II, S. 513f.

kirchliches Fest — muß Anlaß zur Entstehung dieses Werkes gegeben haben. Darauf deuten zweifellos die Initialen: „i. n. D. D." – wohl eine Abkürzung für „in nomine Dei Domini" –, die von Tartinis Hand stammen und als Motto gedacht sind.

Nach den äußeren Merkmalen dieses Stückes zu urteilen, müßte es sich hier um ein älteres Werk handeln. Sucht man aber die Stilkriterien nicht in der melodischen Struktur, sondern im Klanglichen, so entdeckt man Wendungen, die über die Zeit hinaus weisen. Es handelt sich um Momente im Schaffensprozeß, bei denen das reine Empfinden die künstliche äußere Hülle durchbricht. Man beachte die Sequenzkette im zweiten Solo:

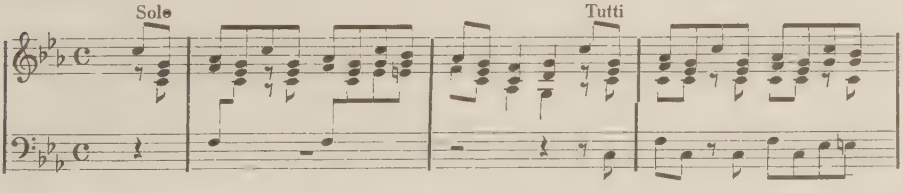
(Allegro), Konzert 9, I. Satz, 2. Solo, 4. Takt ff. Tartini.

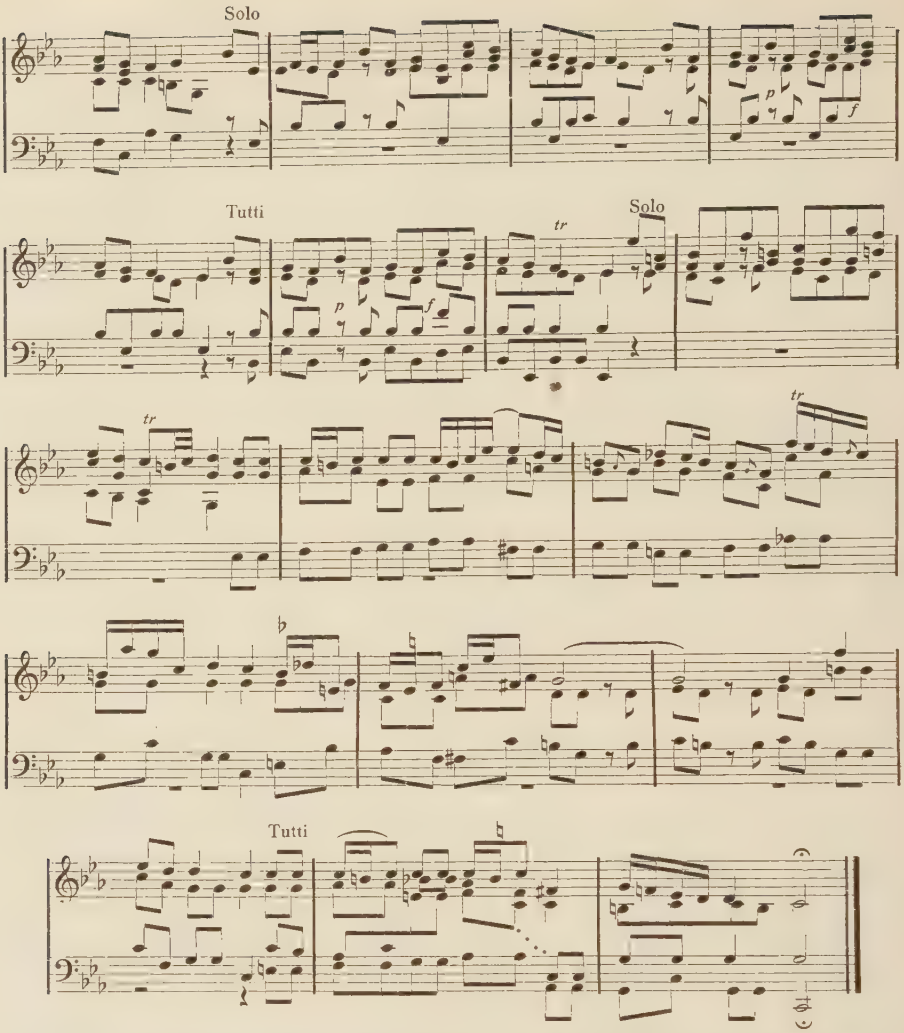


Offenbar ist damit eine archaisierende Wirkung beabsichtigt. Die abwärts gleitende Chromatik ruft jedoch eine an die Romantik gemahnende Klangkoloristik hervor. Eine derartige harmonische Wirkung tritt im Tartinischen Schaffen hier zum ersten Male auf.

Der langsame Satz in c-moll mit seiner gravitätisch schreitenden Melodik, der vollstimmigen Begleitung und dem pathetischen Tutti-Solo-Wechsel paßt äußerlich ganz in den strengen Rahmen des ersten Satzes. Im übrigen aber offenbart sich auch hier eine aus subjektivem Empfinden hervorquellende Tonsprache. Die Harmonik gemahnt stellenweise an die Klangwelt des frühen Beethoven. Man beachte namentlich die Wendung im Takte 10—12:

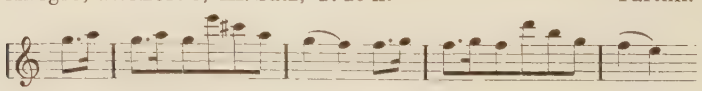
(Largo), Konzert 9, II. Satz Tartini.





Im letzten Satz verzichtet Tartini auf jede klassizistische Gestaltung zugunsten einer dem Zeitgeschmack entsprechenden zartgegliederten Melodik. Dies bestätigt uns, daß hier kein frühes Werk vorliegt. Eine Wendung wie

Allegro, Konzert 9, III. Satz, T. 16 ff. Tartini.



deutet darauf hin, daß dieses Konzert kaum vor 1740 entstanden sein könnte.

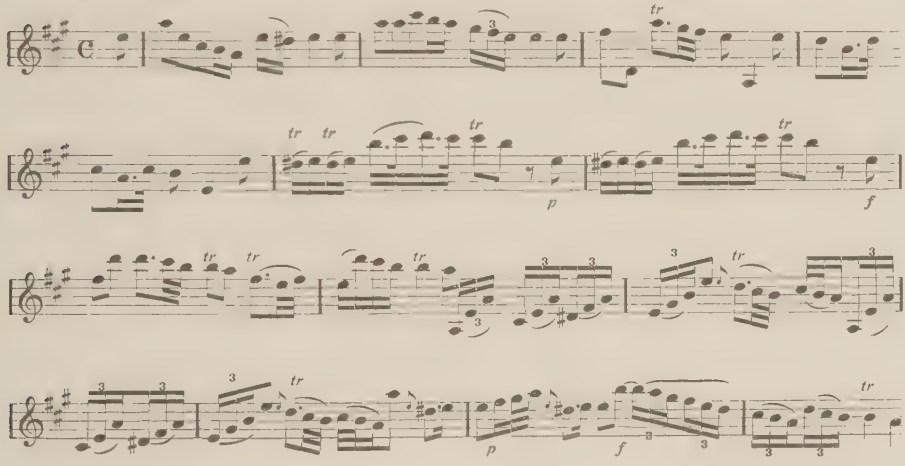
Tartinis Kunst ging in dieser Zeit in manchem schon abseits vom Zeitstrom einsame Wege. Zunächst ist die Zahl solcher Werke gering. Erst später, in einer Zeit geistiger Abstraktion, löst er auch im künstlerischen Schaffen innere und äußere Bindungen mit der Außenwelt.

Damals, um 1735 bis 1750, war er noch der erfolgreichste Geigenspieler Italiens. In ihrer berauschenden Klanglichkeit und tändelnden Grazie trafen seine Werke ganz den Geschmack der Zeit, dieser leichtlebigen, galanten Zeit, die nicht wie später die Romantik bereit war, den Einzelgänger und Grübler gelten zu lassen.

*

Der allergrößte Teil seiner Konzerte weist eine liebenswürdige, nach der Mode empfundene Melodik auf. Die klangliche Pracht im Anfangsritornell des Konzertes 107 ist das hervorragendste Merkmal Tartinischer Kunst dieser Zeit.

Allegro non presto, Konzert 107, I. Satz, 1. Tutti — Tartini.



Die Funktion des Ritornells im Rahmen des Konzertsatzes ist eine andere geworden. Früher war es mehr oder weniger eine aus Kopfthema, Fortspinnung und Epilog bestehende stilisierte Formel. Es besaß konstruktiven Charakter und es beschränkte sich auf einfache, breit angelegte Melodik. Es diente vornehmlich dazu, die Solo-Episode einzuleiten. Kühne, geigentechnische Effekte wurden ausschließlich für die Sologeige aufgespart, um damit den Kontrast schärfer zu gestalten. Jetzt aber hat das Tartinische Ritornell seinen robusten Charakter aufgegeben. Es ist frei geformt. Die knappen, eindrucksvollen Wendungen von früher ersetzt jetzt eine schimmernde, phantasievolle Thema-

tik. Das Ritornell will nicht mehr bloße Einleitung sein. Es erhält lyrischen oder erzählenden Charakter, und dadurch steigen die an das Orchester gestellten Forderungen.

Diese Entwicklung brachte mit sich, daß Tutti und Solo sich melodisch bedenklich einander annähern. Blainville, der hauptsächlich Konzerte dieser Schaffensperiode Tartinis kannte, weist auf die Nachteile solcher Gestaltung des Tutti hin. Er schreibt:

> „Si les tutti en étaient plus variés, soit par des reprises plus vives, des traits plus détachés, des cordes d'harmonie plus frappantes, ces concerto ne pouvroient manquer de plaire plus généralement."[1]

Um eine Nivellierung des Gesamtaffektes im Konzertsatze zu vermeiden, ersinnt jedoch Tartini neue Mittel. Es ist die Begleitung, die jetzt die Aufgabe übernimmt, den Kontrast zwischen Tutti und Solo herauszubilden. Beim Eintritt des Solos griff Tartini früher zu den verschiedensten Stimmkombinationen.[2] Jetzt verzichtet er auf diese Mannigfaltigkeit, und beschränkt sich grundsätzlich auf die hoch gelagerte zweistimmige Geigenbegleitung. Das Fehlen der tieferen Instrumente ruft eine eigentümliche, zarte Klangwirkung hervor, die mit der vollstimmigen quartettistischen Faktur des Tutti scharf kontrastiert. Aber nicht die unterschiedliche Besetzung allein bedingt diesen Gegensatz. Auch die melodische Beschaffenheit der Begleitstimmen ist in dem einen Fall wesentlich anders geartet als im anderen. Im Solo nämlich ist die Begleitung in keiner Weise thematisch beteiligt, sie ist arm an Melismatik, rhythmisch und melodisch vollständig schmucklos. Die Führung einer der Begleitstimmen in parallelen Terzen oder Sexten zu der bewegten Oberstimme, wie sie im Tutti üblich ist, wird im Solo prinzipiell vermieden. Offenbar lag Tartini daran, die Begleitung schlicht, dünn, meistens homorhythmisch in Vierteln oder Achteln zu führen und sie ausschließlich als harmonische Stütze zu gestalten.

Diese eigentümliche Satztechnik im Solo wandte Tartini nach etwa 1735 allzu häufig, fast schematisch an. Er erzielt damit oft schöne Klangwirkungen, entgeht aber nicht immer der Gefahr gewisser Eintönigkeit. Bereits seine Zeitgenossen nahmen an dieser Manier Anstoß. Arteaga versucht die Gründe auseinanderzusetzen, warum eine vollstimmige Begleitung mit dem Wesen Tartinischer Musik unvereinbar wäre. Er schreibt:

> „Manche werfen ihm (Tartini) übertriebene Enthaltsamkeit in der Begleitung vor. Ganz gewiß: vergleicht man in dieser Hinsicht seine Kompositionen mit denjenigen anderer, so ist der Unterschied groß. Doch der Vor-

[1] „L'Esprit de l'Art musical", S. 86.
[2] Vgl. S. 73.

wurf muß verstummen, wenn man bedenkt, daß der in zartesten Farben getönte Stil Tartinis vielleicht jede Grazie verlieren würde, wenn die Akkorde in großer Anzahl oder überladen zur Anwendung kämen. Ebenso hätte kein Maler die liebliche Anmut der Engelknaben des Albano mit der leidenschaftlichen Haltung eines Giulio verbinden können, ebenso unvereinbar wären der schlichte Glanz des Schäferspiels „Aminta" des Tasso und der kontrastreiche und kraftvolle Stil eines Alessandro Guidi oder eines Frugoni."[1]

Tartini bevorzugte damals nicht als Einziger im Solo eine dünne Begleitung. Das Zurücktreten des Basses zugunsten der Oberstimme wurde in Italien allgemein beliebt. Quantz nimmt dagegen mit energischen Worten Stellung und verurteilt dieses Verfahren an italienischen Instrumentalkomponisten.

„Ihre Grundstimmen," sagt er, „sind weder prächtig noch melodisch und haben keinen sonderlichen Zusammenhang mit der Hauptstimme. In ihren Mittelstimmen findet man weder Arbeit, noch etwas gewagtes, sondern nur eine trockene Harmonie. Auch in ihren Solo können sie einen Baß, der zuweilen einige melodische Bewegungen machet, nicht ausstehen . . . Sie geben vor, daß der Concertist dadurch am wenigsten bedecket werde."[2]

Gründe rein praktischer Natur zwangen wahrscheinlich die Komponisten dazu, auf kompliziertes Stimmgewebe zu verzichten. Die Begleitung des Solo mußte nämlich schon deswegen einfach gehalten werden, damit der Solist beim Improvisieren leicht die harmonische Faktur übersehen konnte. Nicht ausgeschlossen ist ferner, daß die schallende Akustik des Santo schlichte Führung der Begleitstimmen forderte. Bei zunehmender Entfaltung der Ornamentik und Melismatik der Oberstimme, wodurch eine rauschende Klangwirkung hervorgerufen wurde, mußte wohl Tartini die akustischen Verhältnisse berücksichtigen.

Auf die Mitwirkung des Cembalo oder der Orgel im Solo mußte Tartini frühzeitig verzichten. Denn infolge ihrer untemperierten Stimmung ergaben sich mit zunehmendem Gebrauch entfernter Tonarten und weitgreifender Modulationen erhebliche Intonationsschwierigkeiten. Aus demselben Grund ist anzunehmen, daß auch das Tutti jetzt ohne Generalbaß ausgeführt wurde. Dafür spricht die vollständige harmonische Faktur und die obligate Führung der Begleitstimmen. Die Tartinische Satztechnik im Tutti weist unmittelbar auf das frühe Streichquartettschaffen J. Haydns hin.

In der formalen Anlage des ersten Satzes sind weitere Wandlungen eingetreten, die auf die kommende Zeit hindeuten. Die Einteilung in

[1] „Rivoluzioni del Teatro musicale", Bd. I, S. 294 ff.
[2] „Versuch . . .", S. 244.

vier Tutti und drei Soli ist jetzt endgültige Norm geworden. Auch die allmähliche Ausbildung der klassischen Sonatenform im Konzert ist unverkennbar. Nach dem Abschluß der Exposition fügt jetzt Tartini oft Doppelstrich und Wiederholungszeichen — wie bei der Sonate — ein. Nach einem der späteren Durchführung entsprechenden Teil folgt die Reprise, die den Anfangsgedanken in der Tonika wiederholt. Das kurze Schlußtutti dient als Epilog; es entspricht der klassischen Coda.

Exposition			Durchführung	Reprise	Coda
Tutti	Solo	:‖	Tutti	Solo	Tutti
Tonika	Dominante		Dominante	Tonika	Tonika

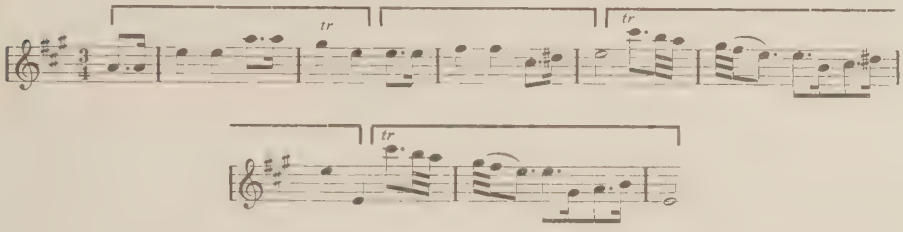
Auch die langsamen Sätze unterscheiden sich jetzt wesentlich von den früheren. Sie haben die barocke Monumentalität aufgegeben. Eine zarte, innige Melodik blüht auf. Die überpersönliche Geisteshaltung von früher ersetzt allmählich subjektiver Gefühlsausdruck. Es offenbart sich etwas intim-Persönliches in dieser Musik, und wenn Tartini das Adagio des Konzertes 83 mit den Worten „Se tutti i mali miei . . .“ einleitet, so bezieht sich diese Klage ganz gewiß auf sein eigenes Geschick. Daß für ihn die Musik Ausdruck seelischer Not sein konnte, zeigt noch deutlicher das Adagio cantabile des Konzertes 67, das die Überschrift „misera anima mia“ trägt. Diese Äußerung gewinnt umso mehr die Bedeutung eines Selbstbekenntnisses, als Tartini das Wort „mia“ nicht in gewöhnlichen lateinischen Buchstaben niederschrieb, sondern hinter seiner geheimen Zeichenschrift verbarg.[1] Dieselbe glutvolle, ich-betonte Tonsprache weisen die meisten Mittelsätze dieser Zeit auf, wie dies in früheren Zusammenhängen bereits erwähnt wurde. Die pathetische spätbarocke Melodik ist freilich noch nicht ganz verschwunden. Tartini greift immer wieder zum alten Siciliano zurück, worin er sich als Meister pastoraler Tongemälde zeigt. Wie er aber darüber hinaus das Siciliano zu einer glühenden, farbenreichen Klangsprache steigern kann, beweist das einleitende „Larghetto affettuoso“ der *Sonata del diavolo* — ein musikalischer Gedanke, der mit einigen Modifikationen gelegentlich auch bei langsamen Konzertsätzen wiederkehrt.[2]

[1] Vgl. Ausführungen S. 93.

[2] Vgl. Themat. Verzeichnis: Mittelsätze der Konzerte 12 (bb), 46, 52, 106. Andreas Moser bemerkt richtig, daß Tartinis „Teufelstriller-Sonate“ unmöglich schon 1713 entstanden sein kann, wie Joseph-Gerome de Lalande in „Voyage en Italie“ (Werke Bd. IX, S. 54) berichtet. Aus stilistischen Gründen kann das Werk vor 1735 kaum entstanden sein. (Vgl. auch A. Moser, Geschichte des Violinspiels, S. 264 f.).

Die Schlußsätze, dem Anfangsallegro entsprechend, weisen eine auffällige rhythmische und melodische Lockerung auf. Die dreiteiligen Taktarten überwiegen. Es sind meistens Menuetthemen oder ähnliche stilisierte Tanzrhythmen, die jetzt uneingeschränkt zur Anwendung kommen. Auf den tanzartigen Charakter deuten vornehmlich die auftaktige Motivik und der häufige Gebrauch von punktierten Rhythmen hin. Die metrische Gliederung ist in der Regel streng symmetrisch — ein Zeichen dafür, daß Tartini motivisch außerordentlich exakt und logisch arbeitete.

Allegro assai, Konzert 107, III. Satz, 1. Tutti — Tartini



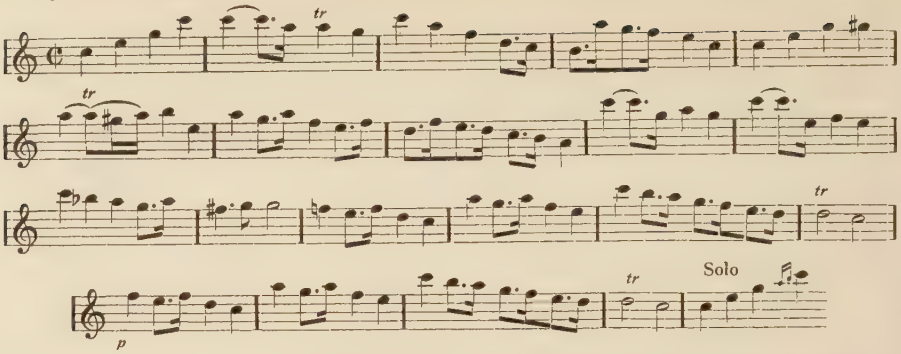
In formaler Hinsicht ist die zweiteilige Anlage mit Wiederholungen wie bei der Sonate allgemein. Modulationsordnung und Zahl der Tutti- und Soloabschnitte entsprechen dem Aufbau des ersten Satzes, mit dessen äußerer Anlage der letzte identisch ist.

*

Im Konzert ist Tartini über diese formalen Errungenschaften nicht hinausgegangen. An der Schaffung jener Form, die seit Mozart und Viotti als das „neuere" Violinkonzert bezeichnet wird, war er nur indirekt beteiligt. So hatte er an der charakteristischen Erscheinung der neuen Zeit, der Einführung des Themendualismus, keinen Anteil; dieses Formprinzip war unvereinbar mit dem Grundsatz thematischer Einheit im Geiste des Barock, von dem er sich nie ganz emanzipierte. Und doch hat sich Tartini nicht prinzipiell den neuen Idealen verschlossen. Wir besitzen eine kleine Gruppe von Konzerten, die deutlich zeigen, daß er ernsthaft bemüht war, sich neuerrungener Klangmittel zu bedienen.

Man beachte das Konzert 5. Das Anfangsritornell fällt schon durch seine äußere Schlichtheit aus dem üblichen Rahmen. Auf motivische „elaboratio" wird hier gänzlich verzichtet. Die bunt bewegte, abwechslungsreiche Melodik wird durch eine fast nüchtern wirkende Dreiklangsthematik ersetzt. Die Form ist zweiteilig.

Allegro, Konzert 5, I. Satz, 1. Tutti Tartini.



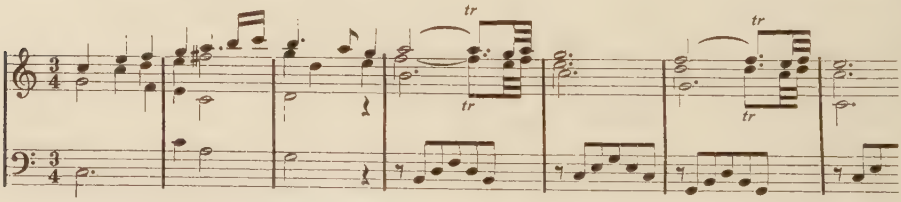
Es herrscht absolute metrische Symmetrie. Die harmonische Folge ist die denkbar einfachste:

Taktzahl:	4	4	4	4
Motive:	A	A′	B	: B′ :
Modulation:	T	T-Tp	T-D	D-T

Die darauffolgende Solo-Episode wird ebenfalls mit schlichtesten Mitteln bestritten. Die konzertierende Violine enthält sich jeder virtuosen Ornamentik oder Passagenfiguration. Sie nimmt zunächst die Anfangstakte des Tutti wörtlich auf. Sie variiert sie dann im weiteren Verlauf, doch ohne die geringste Anwendung virtuoser Mittel. Der ganze Satz, ja das ganze Konzert zeichnet sich durch dasselbe äußerst schlichte Wesen aus.

Der letzte Satz knüpft in thematischer Hinsicht an den ersten an, eine in dieser Zeit übliche Erscheinung, die bei Tartini nur in seltensten Fällen vorkommt.[1] Auch der Gebrauch „Albertischer Bässe" — eine in anderen Werken Tartinis kaum vertretene Praxis — deutet darauf hin, daß hier eine neue Setzart auftaucht.

Allegro, Konzert 5, III. Satz, 1. Tutti Tartini.

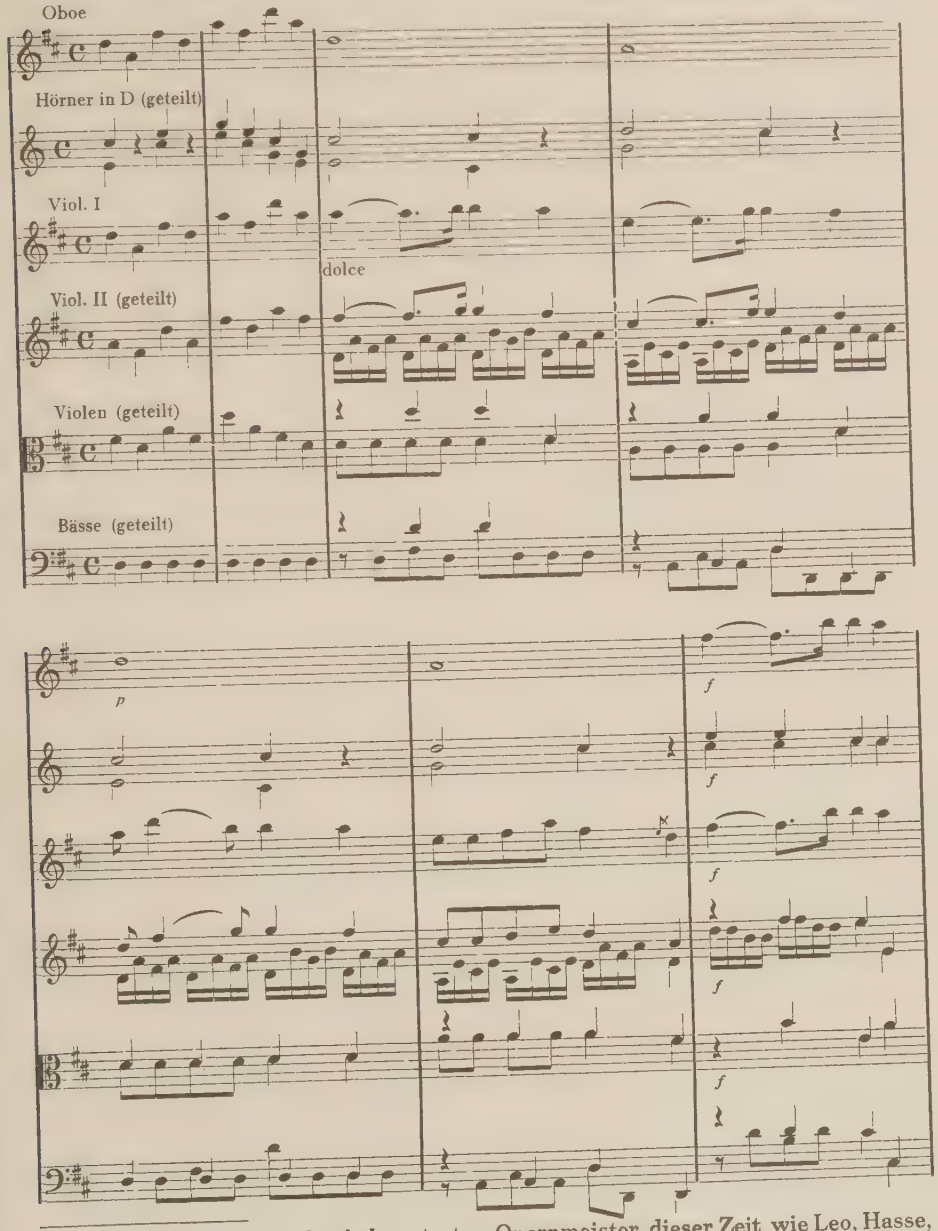


Die Hauptvertreter dieser neuen, nach frischen Klangwirkungen strebenden Kunst waren bekanntlich G. B. Pergolesi in Neapel, G. B. Sammartini in Mailand, Johann Stamitz in Mannheim, Monn und Wagen-

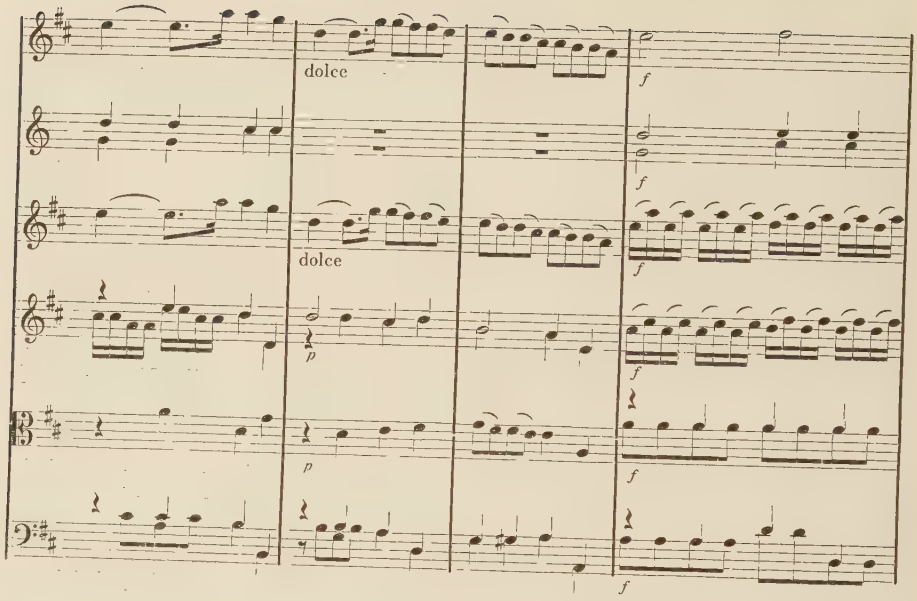
[1] Vgl. Konzert 29 und 84.

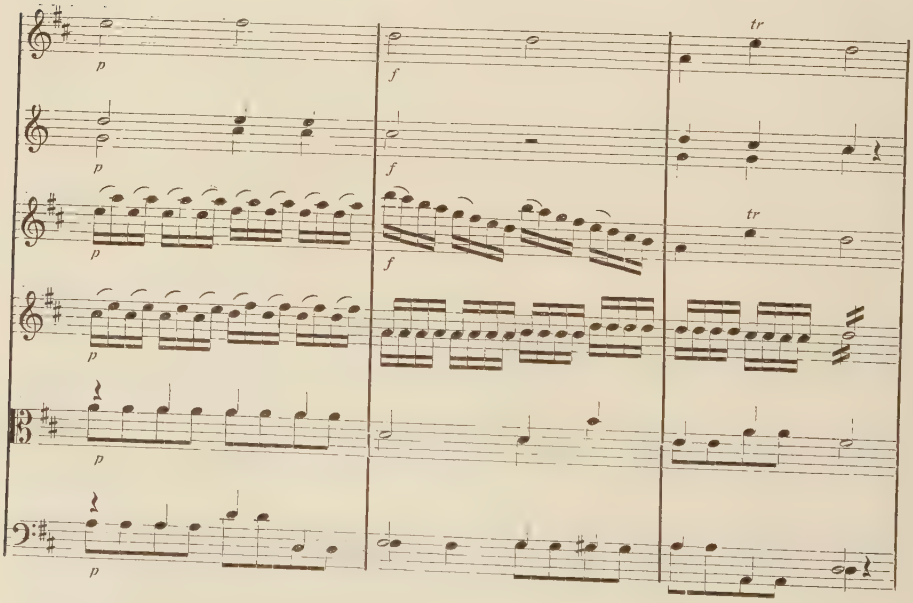
seil in Wien.[1] An diesen neuen Instrumentalstil, der jetzt überall im Entstehen begriffen ist, erinnert in starkem Maße das Konzert 39.

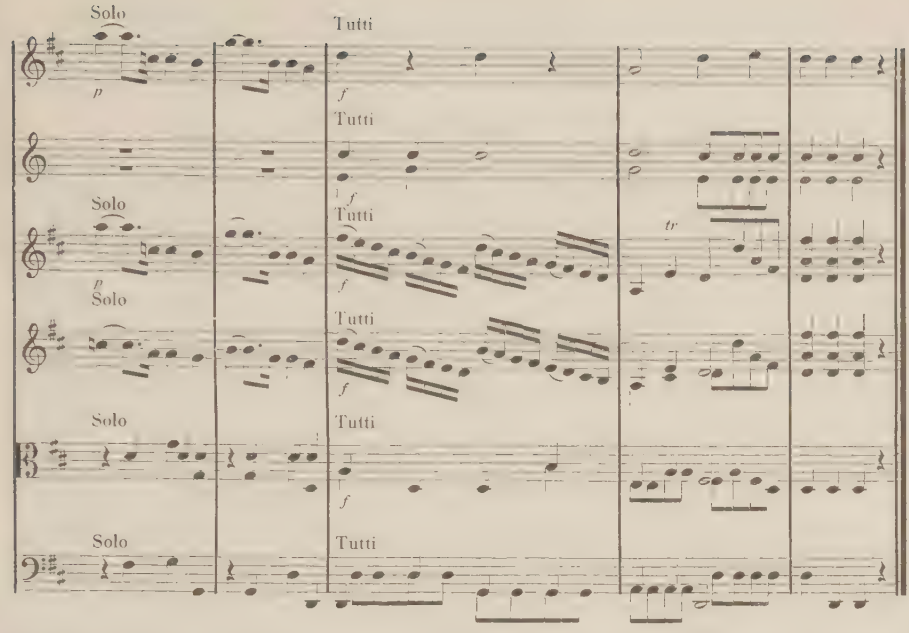
Allegro assai, Konzert 39, I. Satz, 1. Tutti — Tartini.



[1] Auch im Schaffen der bekanntesten Opernmeister dieser Zeit wie Leo, Hasse, Vinci oder Jommelli sind ähnliche Bestrebungen festzustellen. (Vgl. L. Kamienski, Mannheim und Italien, S. I. M. G., Bd. 15, S. 375).


dolce
dolce
f
f
f
f
f
f
p
p


p
p
p
p
p
f
f
f
tr
tr



Schon die Anwendung von Oboen und Hörnern im Orchester deutet auf eine um 1750 übliche Besetzungstechnik der Mannheimer und der frühen Wiener Sinfoniker. Aber auch die frische Dreiklangsthematik des Anfangs, die Albertische Begleitung, die rauschenden Orchestereffekte, die häufigen Echowirkungen und die mehrmalige kräftige Wiederholung des Schlußakkordes bei der Kadenz sind dem Wesen der uns bisher bekannten Tartinischen Kunst gänzlich fremde Züge.

Dieses im ganzen Schaffen Tartinis einzigartige Werk gewinnt für unsere Betrachtung um so mehr an Bedeutung, als es einen Beweis dafür liefert, daß Tartini die neue Setzart, die er innerlich nicht billigte, technisch durchaus beherrschte. Obwohl er seinen Stil in dieser Richtung hätte umbiegen können, zog er vor, in seiner altgewohnten Setzart weiter zu schreiben, ja sogar mit zunehmendem Alter rückschauend immer mehr zu alten Vorbildern zurückzugreifen.

Die weichgetönte Beschaulichkeit seiner Tonsprache sammelt um ihn eine Schar getreuer Anhänger. Daß die kräftigen Kontraste des Mannheimer und Wiener Instrumentalstils dem Klangideal dieses Kreises nicht entsprachen, beweisen die Angriffe Fanzagos — jenes schwärmerischen Verehrers Tartinis — gegen die aus Deutschland in Italien eingeführte Musik. Nachdem Fanzago die schönsten Worte des Lobes für Tartinis Kunst gefunden hat, fährt er fort:

„Hier (bei Tartini) handelt es sich um eine andere Kunst als um jenes unerträgliche Getöse, das die Ohren betäubt und das Gehirn verwirrt, um eine andere Kunst als jene aus Deutschland nach Italien gebrachte Musik, die den guten Geschmack verdirbt und aus wer weiß welcher Verblendung oder welchem Fanatismus heraus heutzutage mit soviel Begeisterung in den Akademien aufgenommen wird."[1]

Dieses Urteil ist bedeutsam, denn es entspricht wahrscheinlich der geistigen Einstellung Tartinis. Obwohl er bis jetzt die neuesten stilistischen Errungenschaften in seinem Schaffen aufweist, schließt er sich um die Mitte des Jahrhunderts als alternder Meister kaum mehr den Bestrebungen jüngerer Generationen an. Nach einigen unfruchtbar gebliebenen Versuchen, sich jenen frischen, kräftigen, ihm aber wesensfremden Stil anzueignen,[2] kehrt Tartini endgültig zur fein ziselierten Faktur seiner elegisch-pathetischen Tonsprache zurück.[3]

7.

Die große Verwirrung, die im Verzierungswesen des 18. Jahrhunderts herrscht, erschwert es ungemein, ein einheitliches Bild jener Praxis zu geben. Die Widersprüche unter den Theoretikern liefern einen Beweis dafür, daß die Ausführung der Ornamente nicht allgemeingeltenden Gesetzen unterworfen war. Denn es handelt sich hier um eine echte Improvisationskunst, die aus der momentanen Disposition des Vortragenden heraus entsteht. Dieses gilt nicht allein für die freie Gestaltung der sogenannten „willkürlichen Manieren", die nur dann als ästhetisch wertvoll galten, wenn sie aus dem Stegreif ausgeführt wurden: es gilt auch für die allgemein bekannten, durch besondere Zeichen angedeuteten „Spielmanieren", für den Triller, die Vorschläge, den Doppelschlag, den Mordent, den Schleifer, den Schneller und dergleichen vorgeschriebene Auszierungen, deren Ausführung je nach Gelegenheit und Geschmack des Vortragenden starken Schwankungen unterworfen war.

Es ist diese Willkür im Vortrag, welche die Theoretiker veranlaßte, im Verzierungswesen nach Normen zu suchen. Jede der zahlreichen Verzierungsschulen des 18. Jahrhunderts stellt einen „Versuch" — wie es oft heißt — dar, die mannigfaltige Fülle der Erscheinungen unter einem ordnenden Gesichtspunkte zu einer Synthese zu führen. Daß

[1] „Elogi...", S. 20.
[2] Vgl. Konz. 5, 30, 38, 39, 41.
[3] Vgl. Konz. 53, 84, 122.

die verschiedenen Verzierungstraktate je nach ihrer Entstehungszeit und je nach landschaftlich-kultureller Zugehörigkeit ihrer Verfasser in vielen Punkten weit auseinander gehen, ist erklärlich. Dessen ungeachtet sind diese Dokumente äußerst wertvoll. Denn es liegt uns weniger daran ein einheitlich-universales Verzierungssystem zu konstruieren, welches doch nur ein künstlicher Aufbau sein würde, als an der Erforschung und Feststellung einer Praxis, wie sie in der Wirklichkeit mannigfaltig gestaltete.

Diese Verzierungstraktate erheben keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Ihre Verfasser sind meistens praktische Musiker gewesen, die aus eigener Erfahrung und theoretischer Erkenntnis heraus ein Verzierungssystem ausarbeiteten, das nur im Kulturkreis, aus dem es erwuchs, bestimmenden Einfluß ausübte. So erklärt sich, warum in Italien, Frankreich und Deutschland verschiedenartige Ornamentenlehren, den geistigen und ästhetischen Voraussetzungen dieser Kulturländer entsprechend, entstanden sind.

Auch von Tartini besitzen wir ein Verzierungstraktat, das uns wertvollen Aufschluß über die Ausführung der Ornamente seiner Schule gibt. Dieses Werk war von Tartini für seine Schüler bestimmt, bei denen es in Abschriften herumging. Ein Exemplar davon wurde nach Paris gebracht und gelangte dort in die Hände des Mandolinenlehrers Pietro Denis, der die Abhandlung ins Französische übersetzte und der Öffentlichkeit übergab. Wir besitzen heute nur diese französische Fassung, während die original-italienische wahrscheinlich niemals im Druck erschien.[1]

Dem kurzen Vorwort des Übersetzers Denis nach dürfen wir annehmen, daß er das Tartinische Original getreu wiedergegeben hat. Es heißt darin:

> „L'ouvrage que je donne au Public est aussi singulier que son auteur reconnu, comme l'on voit dans l'Encyclopédie, par toutes les Academies de l'Europe pour le plus grand Musicien de son siècle. Mon zèle pour le bien public et ma reconnoissance pour ce grand homme qui daigne m'honorer de son amitié m'ont engagé a traduire en français le plus clairement qu'il m'a été possible ce traité qui a formé beaucoup d'habiles Artistes et qui a donné la naissance à la Musique moderne ..."

---

[1] Der Katalog von Joseph Benzon (Venedig 1818) erwähnt ein „Trattato delle appoggiature si ascendenti che discendenti per il violino come pure il trillo, tremolo, mordente, ed altro con dichiarazione delle cadenze naturali e composte ..." von Tartini, es fehlen jedoch nähere Angaben darüber. Vgl. Fétis, Biographie Universelle des Musiciens, Artikel „Tartini".

Der etwas umständliche Titel des Werkes lautet:

Traité des Agréments de la
Musique
contenant l'Origine de la petite note,
Sa Valeur, la manière de la placer,
Toutes les différentes espèces de Cadences,
La manière de les employer,
Le Tremblement et le Mordant,
L'usage qu'on en peut faire,
Les Modes ou agréments naturels,
Les Modes artificiels qui vont à l'infini,
La manière de former un point d'Orgue.

Ouvrage Original très utile non seulement aux Maîtres de Gout du Chant, mais encore à tous les joueurs d'instruments, et qui tout bon Musicien même Compositeur lira avec beaucoup de plaisir.

Composé par le célèbre Giuseppe Tartini
A Padoue
Et traduit par le Sig^r P. Denis

A Paris. Chez M. De la Chevardière md de musique, Rue du Roule à la Croix d'or. Et aux adresses Ordinaires.[1]

Aus einer Notiz der Pariser Zeitschrift *Mercure de France* vom März 1771, die das Erscheinen der französischen Übersetzung ankündet, erfahren wir, daß das Werk vor 1750 entstanden ist.[2] Tartini hat vermutlich sein Trattato delle Appogiature zwischen 1735 und 1750 geschrieben, denn in dieser Zeit erhält auch in seinen Kompositionen das Verzierungswesen eine führende Stellung. Die Anwendung der Ornamente mußte in ein System gebracht werden. Dies war für Tartini als ausführenden Künstler eine praktische Notwendigkeit, für seine Tätigkeit als Lehrer eine pädagogische Forderung.

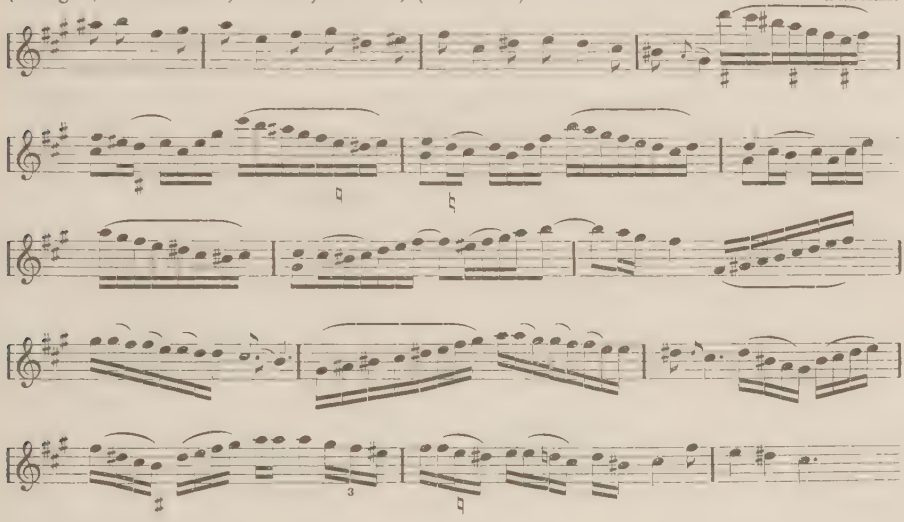
Die veränderte Stellung Tartinis zum Verzierungswesen läßt sich an Hand seines Schaffens deutlich verfolgen. Man betrachte das Kon-

[1] Exemplar im Besitz der Bibl. München, Mus. theor. 1518.

[2] cit. L. de Laurencie, L'Ecole française de Violon, Bd. III, S. 64f. Die Behauptung, Denis' Übersetzung stamme aus dem Jahre 1782, beruht auf einem Irrtum.

zert 89, eins seiner frühesten Werke, vom Jahre 1724. Spielmanieren, Triller und ähnliche Verzierungen werden äußerst sparsam verwendet. Von den Arpeggien im ersten Satze ist streckenweise nur das harmonische Gerüst angedeutet, die rhythmisch-melodische Ausführung wird dem Spieler überlassen.[1] Auch die Oberstimme des langsamen Mittelsatzes stellt nur ein Melodiegerippe dar.[2] Ein derartiges Notenbild deutet darauf, daß der musikalische Verlauf nicht in seiner endgültigen Gestalt notiert ist. Die fehlenden Spielmanieren sollten während der Ausführung frei erfunden, ausgehaltene Töne durch improvisierte Auszierungen belebt werden. Streckenweise schreibt jedoch Tartini die Solostimme sorgfältig ausgearbeitet nieder.

(Allegro) Konzert 89, I. Satz, 3. Solo, (T. 62—76) Tartini.



Dieses Beispiel gibt einen Hinweis, wie wir uns die Ausgestaltung willkürlicher Manieren in Tartinis frühen Werken vorzustellen haben. Es ist für ihre Struktur charakteristisch, daß sie rhythmisch nicht allzu bunt sind. Sie bestehen vielmehr aus gleichmäßig fließenden Läufen: größere diastematische Sprünge werden möglichst vermieden. Diesen, den vokalen Koloraturen der Zeit entsprechenden Gebilden, fehlt gewöhnlich jede Ornamentik in Gestalt von Trillern, Vor- und Nachschlägen oder ähnlichen Auszierungen.[3]

[1] Vgl. Takte 39—53.

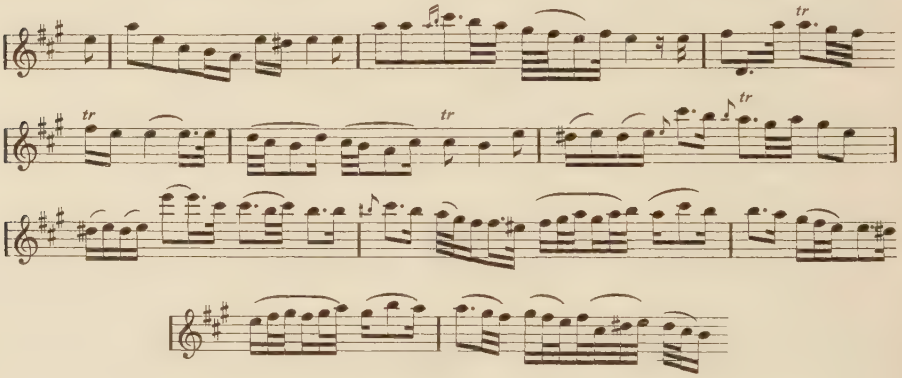
[2] Vgl. Beispiel S. 83ff.

[3] Die Merkmale der frühen Verzierungstechnik bei Tartini lassen sich an Hand der Konzerte 16, 55, 56, 58, 71, 85, 116 deutlich verfolgen.

Allmählich vollzieht sich jedoch ein Umschwung. Triller und Vorschläge werden häufiger notiert. Das Hervortreten einer zart profilierten melodischen Linie drängt das Passagenwesen in den Hintergrund. Hierin decken sich Tartinis Bestrebungen mit einer allgemeinen Reaktion gegen die mechanische Anwendung von Schleifern und Läufen. Francesco Geminiani sagt in seinem Verzierungstraktat *A Treatise of good Taste in the Art of Music* (1749): „Beim Spiel äußert sich der gute Geschmack nicht im Anbringen häufiger Passagen, sondern darin, daß man mit Kraft und Anmut die Absicht des Komponisten zum Ausdruck bringt."

Tartini ist jetzt bemüht — gerade um seine künstlerischen Intentionen eindeutig und klar auszudrücken — nach Möglichkeit sämtliche willkürlichen Verzierungen und Spielmanieren an Ort und Stelle genau zu notieren.

Allegro non presto, Konzert 107, I. Satz, 1. Solo — Tartini (um 1745).



Damit besitzen wir authentische Belege der Tartinischen Spielart, die zweifellos Züge des damals herrschenden guten Geschmacks („buon gusto") trägt. Der verschwenderische Gebrauch von Fiorituren zwingt uns zu der Annahme, daß es beim Vortrag kaum möglich war, neue Manieren anzubringen, es sei denn, daß die bereits vorhandenen gelegentlich durch neue ersetzt wurden.

Tartinis Standpunkt ist freilich noch nicht allgemein. Johann Adolph Scheibe verlangt noch im Jahre 1745, der langsame Satz solle so gesetzt werden, daß er den Ausführenden die Möglichkeit der freien Improvisation gestatte. Er schreibt:

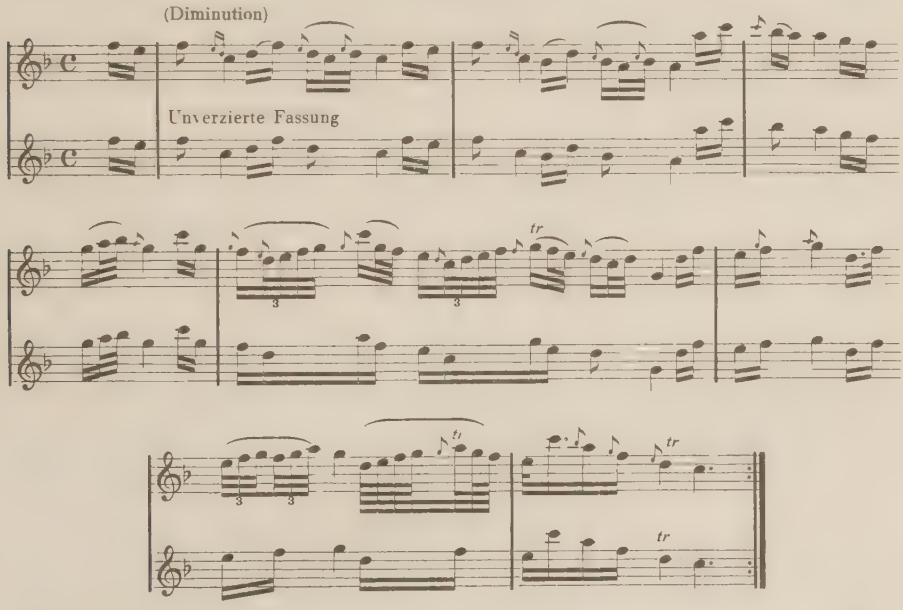
> „Die langsamen Sätze in einem Concerto müssen von besonderer Annehmlichkeit seyn ... Und so muß alles singbar und fließend seyn, doch aber hat sich ein Componist vor allzuausschweifenden Manieren und Auszierun-

gen zu hüten; weil man demjenigen welcher die Hauptstimme spielen soll gerne Freyheit läßt nach seiner eigenen Geschicklichkeit damit zu verfahren."

Aber die Verwirrung, die beim Improvisieren hervorgerufen wurde, war oft so groß, daß, wie Quantz berichtet, die Komponisten genötigt waren, den langsamen Satz „mehr singend zu setzen", d. h. die Verzierungen voll auszuschreiben und damit der Melodie endgültige Gestalt zu verleihen. Seitdem durfte das Adagio nicht mehr, fährt Quantz fort, „auf so vielerley Art wie ehedem oft geschah, verstellt oder verstümmelt werden".[1]

Von Tartini besitzen wir einige langsame Sätze, deren Oberstimmen sowohl in verzierter als auch in der ursprünglichen unverzierten Fassung erhalten sind.[2] Bemerkenswert ist dabei, daß beim Verzieren sich Tartini streng an die Vorlage hält, indem er seine Veränderungen stets von den Grundnoten des unverzierten Originals aus ihren Anfang nehmen läßt.

Largo andante, Konzert 123, II. Satz, I. Teil — Tartini.



Der Vortrag eines in dieser Weise verzierten Satzes erforderte freilich vom Ausführenden besondere Fähigkeiten, und gerade darin soll

[1] „Versuch ...", S. 231.
[2] Vgl. Konz. 13, 37, 123.

nach übereinstimmenden Urteilen von Zeitgenossen die künstlerische Größe Tartinis am stärksten zum Ausdruck gekommen sein. Er vertrat die Meinung, daß der sogenannte „gute Geschmack" weniger von den Vorschlägen, Trillern und ähnlichen Verzierungen, die „zwangsweise der Kantilene angepaßt sind", abhinge, als hauptsächlich von der Fähigkeit des Sängers oder Spielers „den Ton mit Anmut hervorzubringen, ihn je nach Gelegenheit hier zu verstärken, dort abnehmen zu lassen, oder auszuhalten".[1]

Diese Kunst muß Tartinis Spielart in schönster Vollendung besessen haben und fand deswegen auch außerhalb seines Schülerkreises eifrige Nachahmer, die aber anstatt den Geist zu erfassen am äußeren Floskelwesen haften blieben. Infolgedessen kam gerade das Typische und Eigentümliche seiner Spielweise bei anderen leicht verzerrt zum Ausdruck. Manche seiner Verehrer gingen so weit, in „gusto Tartiniano", oder in „Tartinis Manier" — wie die betreffenden Werke in Deutschland betitelt werden — zu komponieren. Gegen diese blinde Nachahmung hat in Deutschland Quantz zuerst Protest erhoben.[2] Kurz darauf wendet sich auch F. W. Marpurg in seiner *Anleitung zum Clavierspielen* gegen die fehlerhafte Anwendung einiger Manieren, die, wie er sagt, „theils aus einer unglücklichen Nachahmung der Tartinischen Spielart, theils aus den pohlnischen Tänzen ihren Ursprung nehmen".[3]

In der Wahl der Verzierungen richtet sich Tartini nach dem zentralen Gedanken und dem Affekt des Satzes. Er übt Kritik gegen die mechanische Anwendung der Manieren, denn wie soll das Charakteristische einer jeden Melodie zum Ausdruck kommen, wenn überall dieselben Verzierungen benutzt werden? Er sagt:

> „Die angemessene Anwendung von musikalischen Verzierungen bei sehr vielen Melodien kann ich billigen, aber die Anwendung derselben Verzierungen bei allen Melodien habe ich niemals begriffen. Ich bin fest davon überzeugt, daß jede Melodie, die wahrhaft dem Affekt der Worte angepaßt wäre, ihre individuellen und eigentümlichen Arten des Ausdrucks und infolgedessen ihre individuellen und eigentümlichen Verzierungen besitzen müßte."[4]

Francesco Algarotti schließt sich dem Urteil Tartinis an. Er wendet sich mit scharfer Kritik gegen diejenigen Sänger, die dieselben Verzierungsmanieren ausnahmslos bei jeder Melodie anzubringen pflegen:

[1] „Trattato...", S. 148.
[2] Vgl. Ausführung auf S. 41.
[3] S. 58, § 10.
[4] „Trattato di Musica" (1754), S. 149f.

„Da sie die richtige Art zu singen nicht gelernt haben, wenden sie gleiche Ausschmückungen (grazie musicali) auf jede Art von Kantilene an und mit ihren Passagen, ihren Trillern und ihren Pausen verblümen, überladen und verunstalten sie alles."[1]

Das Verzieren wurde schließlich eine Gewohnheit. Wenn man den Bemerkungen Benedetto Marcellos in seiner köstlichen Schrift *Il teatro alla moda* Glauben schenkt, muß man annehmen, daß damals auch die Orchestergeiger unabhängig von einander ihren Part willkürlich mit Verzierungen ausgeschmückt haben![2]

*

Es ist bereits erwähnt worden, daß die meisten Lehren über die Ornamentik des 18. Jahrhunderts in erster Linie zu praktischen Zwecken zusammengestellt wurden. Tartinis Verzierungstraktat bildet darin keine Ausnahme. Es ist eine kurz gefaßte Abhandlung über die wichtigsten Elemente des Verzierungswesens. Tartini begnügt sich jedoch nicht damit, den mehr oder weniger komplizierten Fragenkomplex mit trockenen Regeln zu beantworten. Darüber hinaus lehrt er, daß bei der Wahl der Verzierungen der Affektgehalt der Musik ausschlaggebend sein muß. Er unterscheidet grundsätzlich zwischen getragenen und lebhaften Sätzen.

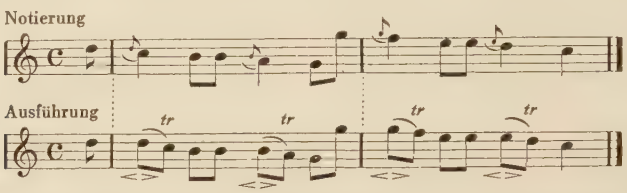
Tartini erörtert zunächst die Anwendung des Vorschlags, der unter Theoretikern stark widersprechende Darstellung erfährt. Tartinis Ausführungen sind klar und eindeutig. Er unterscheidet absteigende und aufsteigende Vorschläge. Diese können lang oder kurz sein, und sie werden in einem Bogen oder beim Singen in einem Atem mit der Hauptnote gebunden.

1. Der absteigende lange Vorschlag (Poggiatura, petite note) teilt zur Hälfte den rhythmischen Wert der Note, vor der er steht. Ist die Hauptnote punktiert, so beansprucht der Vorschlag zwei Drittel der rhythmischen Geltung der Hauptnote. Dies ist die allgemeine Regel, wie sie auch Quantz und Ph. E. Bach lehrt.[3] Welcher ist aber der Sinn dieser langen Vorschläge? Warum wurden sie — entsprechend ihrer rhythmischen Geltung — nicht ausgeschrieben? Wie wurden sie ausgeführt? Auf diese Fragen, die von anderen Theoretikern kaum berührt werden, gibt uns Tartini genaue Auskunft: Wenn der Vorschlag auf gutem Taktteil ausgeschrieben wäre, so müßte er naturgemäß einen metrischen Akzent erhalten. Doch „da es sich um eine kleine Note

[1] „Saggio sopra l'Opera in Musica", S. 19.
[2] Vgl. Neuausgabe von A. Einstein, S. 65.
[3] Vgl. Quantz, Versuch..., S. 31 u. Ph. E. Bach, Versuch..., Teil I, S. 33f.

handelt", sagt Tartini, „muß der Geigenbogen oder die Kehle sie leise beginnen, den Ton allmählich bis zur Hälfte seiner rhythmischen Dauer anschwellen und dann abschwellen lassen, bis er auf die große Note fällt, vor der er hinzugefügt ist". Diese Hauptnote soll dann durch einen Triller hervorgehoben werden.

Aus dem „Tratt. d. Appog." Tartini.



Der lange Vorschlag war ein besonderes Ausdrucksmittel, dessen Interpretation mit den Idealen der empfindsamen Zeit eng verknüpft war. Auch Quantz empfiehlt beim Vortrag der langen Vorschläge weichen Ansatz und Anwachsen des Tones. Die folgende Hauptnote darf allerdings nicht hervorgehoben werden, wie Tartini lehrt, sondern sie muß sanft mitgeschleift werden.[1] Entgegen den Behauptungen Tartinis und Quantzens lehrt Ph. E. Bach, daß „alle Vorschläge stärker als die folgende Note samt ihrer Zierathen angeschlagen und an diese gezogen werden".[2] Diese sich widersprechenden Äußerungen stammen von drei Meistern, von denen der erste, Tartini, eindeutig vom Standpunkt der Streich- und Gesangstechnik, der zweite, Quantz, von der Technik der Blasinstrumente, während der letzte, Ph. E. Bach, ausschließlich von der Technik der Tasteninstrumente ausgeht. Der Umstand, daß die Ausführung mancher Verzierungen, der Natur der einzelnen Instrumentengattungen entsprechend, verschieden war, steigert noch die Verwirrung im Verzierungswesen der Zeit.

Wo sollte der lange Vorschlag angebracht werden? Quantz geht von den rhythmischen Verhältnissen der Notenwerte aus und lehrt, daß der lange (auf- oder absteigende) Vorschlag vor einer langen Note auf gutem Taktteil und nach einem kurzen Auftakt angebracht werden kann.[3] Ph. E. Bach empfiehlt die Vorschläge nach ihrer wahren Geltung auszuschreiben, denn allgemeine Regeln ließen sich kaum aufstellen. Er schreibt:

> „Damahls waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführet; bey unserm heutigen Geschmacke hingegen können wir um

[1] „Versuch ...", S. 29.
[2] „Versuch ...", Teil I, S. 32.
[3] „Versuch ...", S. 30 f.

so viel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind, weil allerley Arten bey allerley Noten vorkommen können."[1]

Tartini versucht diese Frage vom ästhetischen Standpunkt aus zu lösen. Er geht nicht vom rhythmischen Bild, sondern vom Affekt des Satzes aus. Seine fundamentale Regel über den Gebrauch des langen Vorschlags lautet:

„Solche kleinen Noten verleihen dem Ausdruck Gesanglichkeit und Adel. Sie sind daher bei allen ernsthaften und melancholischen Sätzen (mouvements graves et melancoliques) angebracht. Wollte man sie bei heiteren und feurigen Stücken ... anwenden, so würde man den Glanz abstumpfen und die Lebhaftigkeit entkräften, die solche Sätze hervorbringen sollen."[2]

2. Die absteigenden kurzen Vorschläge oder Durchgangsnoten bringt Tartini bei absteigenden Terzensprüngen an. Er sagt:

„Bei absteigenden Terzensprüngen füllen die kleinen Noten die Intervalle und bilden Tonleitern mit den großen. Sie müssen sehr leicht gespielt werden, damit man hauptsächlich die großen hört."[2]

Diese Verzierungsmanier wendet Tartini häufig in seinen Werken an. Er gibt uns keine Auskunft darüber, ob durch solche kurzen Vorschläge die Hauptnote oder die vorhergehende Note an Zeitwert verlieren sollte. Es ist jedoch anzunehmen, daß sie, wie Quantz und Leopold Mozart lehren, auf den Zeitwert der vorhergehenden Note anzurechnen sind.[3]

Der kurze Vorschlag ruft eine Wirkung hervor, die der Wirkung des langen Vorschlags entgegengesetzt ist: er verleiht dem Ausdruck Lebhaftigkeit und Glanz.

„Man darf infolgedessen," sagt Tartini, „die kurzen Vorschläge und Durchgangsnoten nicht in den langsamen und melancholischen Stücken anwenden, sondern nur im Allegro oder höchstens im Andante cantabile."[4]

Damit gibt uns Tartini die fundamentalen Regeln für die Anwendung der langen und kurzen Vorschläge, an die sich jeder Bearbeiter und Interpret seiner Werke halten sollte.

3. Die schrittweise aufsteigenden Vorschläge, namentlich die langen „entsprechen nicht der Natur der Harmonie" nach Tartini, weil jede Dissonanz den Drang hat, sich nach unten aufzulösen. Um die harmonische Härte zu mildern, empfiehlt Tartini, den aufsteigenden

[1] „Versuch ...", Teil I, S. 31 f.
[2] „Trattato d. Appog.", S. 6.
[3] Vgl. Quantz, Versuch ..., S. 29 f. und L. Mozart, Versuch ..., S. 206.
[4] „Trattato d. Appog.", S. 10.

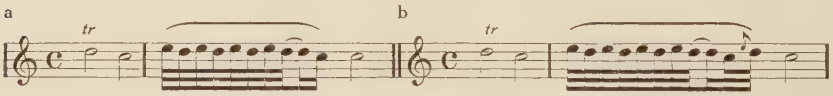
Vorschlag in der Umrahmung von absteigend hinüberleitenden Tönen zum Hauptton überzuführen.

4. Die sprunghaft fortschreitenden, auf- und absteigenden Vorschläge gebraucht Tartini hauptsächlich im Cantabile, im Grave und in pathetischen Sätzen. Sie sind — der oben erwähnten allgemeinen Regel entsprechend — lang.

5. Dem Triller reiht Tartini eine Sonderstellung ein. Vom richtigen Gebrauch dieses „vortrefflichen Ornaments", wie er ihn nennt, hängt viel ab. Vor allen Dingen darf er nach seiner Meinung weder zu häufig noch zu selten angewandt werden. Wie Ph. E. Bach und L. Mozart lehrt auch Tartini, daß der Triller stets mit der Sekunde über dem Hauptton anfangen muß. Dies ist die alte Praxis, wie sie auch Georg Muffat empfiehlt.[1] Nach der Mitte des Jahrhunderts jedoch konnte der Triller scheinbar auch von unten genommen werden, denn Quantz führt beide Arten an.[2] Dieser Umschwung ist auch bei Tartini eingetreten. In seinem berühmten Brief von 1760 an seine Schülerin Maddalena Lombardini widerspricht er seinen Ausführungen im Verzierungstraktat, indem er den Triller von der Hauptnote seinen Ausgang nehmen läßt.

Man kann den Triller auf verschiedene Arten beenden. Folgende Formeln sind nach Tartini die gebräuchlichsten:

Ausführung des Trillers („Tratt. d. Appog.") Tartini.



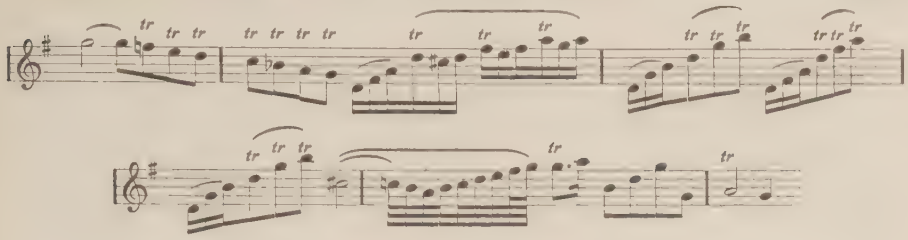
In Bezug auf den Ausdruck kann man den Triller verschiedenartig gestalten. „Es ist von guter Wirkung," sagt Tartini, „wenn man den Triller langsam und sanft anfängt und allmählich die Kraft und die Schnelligkeit steigert."[3] Diese lang ausgehaltenen Triller werden am Schluß einer musikalischen Phrase, bei der Kadenz, benutzt.

Der kurze Triller hat unbeschränkte Anwendungsmöglichkeiten. Tartini erläutert einige typische Fälle. Sänger pflegen vor der Kadenz „die Stimme stufenweise auf- oder abwärts zu tragen. Dasselbe läßt sich auf der Violine machen, indem man mit dem zweiten Finger oder überhaupt mit einem Finger gleitet".[4] Man könne auf jedem Ton einen kurzen Triller anbringen. Solche Trillerketten sind uns aus Tartinis

[1] „Florilegium...", D.T.Ö., Bd. 2, Spielanweisungen: Tremulus.
[2] Vgl. „Versuch...", S. 38.
[3] „Trattato d. Appog.", S. 17f.
[4] „Trattato d. Appog.", S. 18.

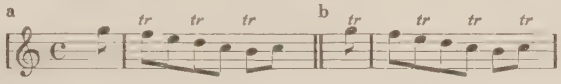
Werken nicht unbekannt. Sie bilden einen der prägnantesten Züge seines Spiels.

Allegro, Konzert 76, I. Satz, Schlußtakte des letzten Solos Tartini.



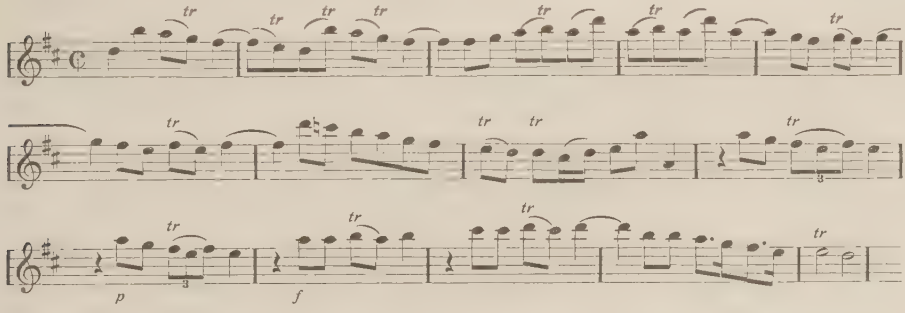
Bei rhythmisch gleichmäßigen Noten, z. B. bei einer Tonleiter, kann jeder zweite Ton einen Triller erhalten. Diese Triller können entweder auf betonte oder auf unbetonte Notenwerte fallen.

Beispiel aus d. „Tratt. d. Appog." Tartini.



Hierin erblickt Tartini eine allgemeine fundamentale Regel, woraus er eine Anzahl typischer Fälle für den Gebrauch des Trillers ableitet und bespricht. Der Kerngedanke ist dabei der, daß Triller nur dann eine befriedigende ästhetische Wirkung ausüben, wenn sie nach rhythmisch-metrischen Gesichtspunkten oder mit Rücksicht auf die motivische Gliederung der Melodie verteilt werden. Ein Beispiel soll zeigen, wie streng Tartini an diesem Prinzip festhielt.

Allegro, Konzert 41, I. Satz, 1. Tutti Tartini.



Triller und Pralltriller werden in sämtlichen Autographen Tartinis ohne Unterschied mit „tr:" notiert. Die Nachschläge sind oft ausgeschrieben, andernfalls wurden sie nur dann ausgeführt, wenn dies

im vorgeschriebenen Tempo möglich war. Pralltriller werden in der Regel bei Läufen und Figurationen aller Art eingeflochten. Bei längeren Notenwerten sind sie gewöhnlich ihrer rhythmischen Geltung nach voll ausgeschrieben.

6. Der Mordent — drei stufenweis auf- oder absteigende kleine Noten vor einer Hauptnote — verlangt nach Tartini eine „sehr schnelle Ausführung". Er dient dazu, die Hauptnote, auf die auch die Betonung fällt, „lebhafter, kühner und feuriger" zu gestalten. „Das ist der Grund," fährt Tartini fort, „warum der Mordent seiner Natur gemäß eher in frischen, lebhaften Stücken als im ruhig fließenden Gesang angewandt werden sollte."[1]

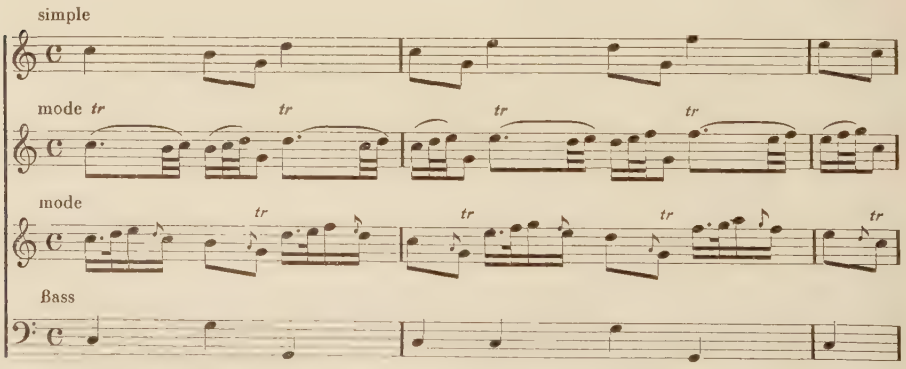
Mit diesen Ausführungen beschließt Tartini die Erörterungen über die Spielmanieren und geht über zur Besprechung der willkürlichen Verzierungen.[2] Diese sind entweder „natürlich" oder „künstlich".

7. „Modes naturels" nennt Tartini gewisse gesangliche Ausdruckswendungen, die auch von solchen Personen, die keine Kenntnis der Musik haben, unbeabsichtigt hervorgebracht werden.

> „Diese modi," sagt er, „sind vielleicht nur deshalb an Zahl gering, weil sie bis jetzt niemand sorgfältig gesammelt und notiert hat. Man sollte sie bei solchen Menschen beobachten, die ohne Musikstudien aus natürlicher Veranlagung heraus zu ihrem eigenen Vergnügen mit viel Grazie singen."[3]

Tartini führt eine Anzahl derartiger Wendungen an. Hier sei nur ein Beispiel zitiert, das uns stark an die Phraseologie seiner Ornamentik erinnert.

„Modes naturels" Tartini.



[1] „Trattato d. Appog.", S. 34.

[2] Die Ausführungen Tartinis über das Vibrato wurden hier übergangen. Näheres darüber im nächsten Abschnitt.

[3] „Trattato d. Appog.", S. 42–43.

Es ließen sich unzählige verwandte Wendungen aus seinen Werken anführen. Daraus dürfte man schließen, daß Tartini mit Vorliebe solche „natürlichen" Singmanieren auf die Geige zu übertragen pflegte.

Er beschließt seine Ausführungen über die „Modes naturels" mit den feierlichen Worten:

> „Enseignés par la Nature même, il se trouveront faits naturellement, sans étude, sans application, sans Art, et sans réflexion." [1]

8. Der „Modes artificiels" gibt es eine große Anzahl, „weil sie hauptsächlich von der Kompositionskunst abhängig sind. Über einem gegebenen Baß kann man die Oberstimme auf zahllose Arten variieren." [2] Damit berührt Tartini die Frage des freien Verzierens. Diese Improvisationspraxis unterwirft er strengen Regeln. Er sagt:

> „Willkürliche Manieren können und dürfen auf keinen Fall angebracht werden, wenn die Komposition und ihre Teile einen bestimmten Zweck verfolgen, oder eine besondere Empfindung ausdrücken, die in keiner Weise geändert werden darf, die vielmehr, wie sie da steht, ausgedrückt werden muß. Solche Fälle treten außerordentlich häufig in Erscheinung, und infolgedessen beschränkt sich die Anwendung der willkürlichen Manieren auf wenig Möglichkeiten." [3]

Diese Worte Tartinis bestätigen die bereits erörterte Annahme, daß er allmählich die Verzierungen zum größten Teil voll ausschrieb. Das freie Improvisieren beschränkte sich hauptsächlich auf Kadenzbildungen. In diesem Sinne äußert sich Tartini, indem er als geeigneten Ort solcher Gebilde „die Nähe einiger Kadenzklauseln" empfiehlt. Anschließend gibt er an Hand von Beispielen Anweisungen darüber wie eine improvisierte Kadenz grundsätzlich gebildet werden soll. Er unterscheidet auch hier zwischen „Cadences naturelles" und „Cadences artificielles".

a) Die „natürlichen Kadenzen" schließen einen musikalischen Gedanken ab und müssen „streng im Takt ausgeführt werden", d. h. sie sind an den Baß gebunden. Der Umfang der frei erfundenen Melis-

---

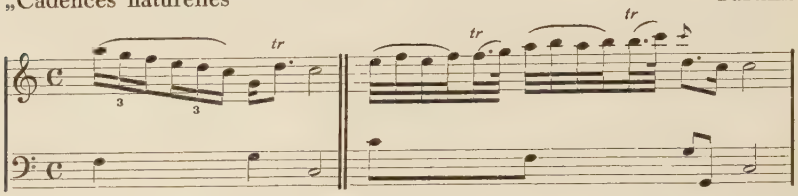
[1] S. 60.

[2] Einen solchen Versuch stellt das „Adagio de Mr. Tartini varié de plusieurs façons différentes, très utile aux personnes qui veulent apprendre à faire des traits sous chaque notte (!) de l'Harmonie". Es handelt sich um 17 Diminutionen des Grave aus der Sonate in F-Dur Op. 2, Nr. 5 (bei Boivin-Le Clerc und bei Hummel). Sie wurden zuerst 1801 bei Cartier, Ecole du Violon, II. Aufl., abgedruckt. Später wurden sie unter dem Titel „Caprices ou Etude du Violon dedié aux Amateurs par Tartini" bei Jean Cappi in Wien erschienen. Faksimile-Druck der Cartierschen Blätter bei Bachmann, les grands Violinistes du Passé, S. 316—317.

[3] „Trattato d. Appog.", S. 63.

matik der Oberstimme hängt infolgedessen von der Zahl der Kadenzschritte ab.

„Cadences naturelles" Tartini.



b) „Künstliche Kadenzen" nennt Tartini jene längeren Gebilde, die alle Arten von Musikstücken ernsten und heiteren Charakters beschließen. Er bemerkt dazu:

> „Der Sänger oder der Instrumentalist verweilt dabei nach Belieben ohne Rücksicht auf den Takt, solang er will und solang er kann. Dies ist der Grund, warum man auf der ersten der beiden Noten der Kadenzklausel das Zeichen 𝄐 notiert, das der Prinzipalstimme, ob vokal oder instrumental, die Freiheit gibt, sich so lange aufzuhalten, als es erwünscht ist." [1]

Tartini bemerkt jedoch, daß Sänger und Instrumentalisten solche künstlichen Kadenzen derart in die Länge zu ziehen pflegen, daß man sie nicht mehr Kadenzen, sondern Capricci nennen könnte. Er ist der Ansicht, daß die freie Kadenz mit gewisser „Vernunft" gebildet werden sollte. Anschließend führt er eine große Anzahl von Regeln und Beispielen an, die den Aufbau der freien Kadenz mit allen Einzelheiten erläutern.[2]

*

Eine eingehende kritische Besprechung des Tartinischen „Trattato delle Appoggiature" war hier nicht beabsichtigt. Trotz mancher Unklarheiten und Widersprüche enthält das Werk eine Fülle wertvoller Hinweise, die uns eine deutliche Vorstellung der Spielart Tartinis vermitteln. Es besitzt insofern einen besonderen Wert für die Untersuchungen über das Verzierungswesen im 18. Jahrhundert, als es der erste Traktat ist, der sich ausschließlich mit Ornamentik beschäftigt.[3] Kein Geringerer als Leopold Mozart hat ganze Teile daraus in seine Violinschule übernommen.[4]

---

[1] „Trattato d. Appog.", S. 82.

[2] Vgl. Ausführungen über Capriccio und Cadenza auf S. 105f.

[3] Vgl. A. Beyschlag, Die Ornamentik der Musik, S. 145.

[4] Vgl. K. Gerhartz, Die Violinschule von Leopold Mozart, in: Mozart Jahrbuch III, S. 235ff.

8.

Die Gestaltung der Violintechnik hängt mit der Entwicklung des Verzierungswesens eng zusammen. Es ist bereits erörtert worden, daß Tartini im frühen Konzertschaffen die Solostimme durch häufigen Gebrauch von effektvollen Schleifern und Melismen aller Art ausschmückt.[1] Die technischen Anforderungen, die dabei an den Solisten gestellt werden, stehen an Kühnheit und Phantastik den virtuosen Künsten eines Locatelli kaum nach. Das Durchdringen des empfindsamen Stils bringt einen Umschwung im Gebrauch der Ausdrucksmittel. Das zündende, glanzvolle Spiel von ehedem löst ein Vortrag ab, der tändelnde Rhythmen und kantable Melodik bevorzugt. Die effektvollen Schleifer verschwinden. Die Anwendung von zierlichen Manieren in Form von Trillern und Vorschlägen aller Art nimmt zu. Das äußere Notenbild ist klarer, ruhiger geworden. Die an den Spieler gestellten technischen Forderungen sind jetzt anderer Natur als früher.[2]

Es wird heute von praktischen Musikern vielfach behauptet, die Violinspieler des 18. Jahrhunderts hätten nicht über die technischen Mittel und Fähigkeiten verfügt, die für die Wiedergabe ihrer Werke in letzter klanglicher Vollendung erforderlich sind. Jene alte Kunst ist für immer verklungen, deshalb lassen sich solche Behauptungen ebensowenig mit Sicherheit widerlegen als sie berechtigt sind. Sie werden aber erschüttert durch die Tatsache, daß die anderen Künste: Malerei, Architektur und Dichtkunst sich auf einer Höhe befanden, die uns noch heute mit unverminderter Kraft ergreift und erfüllt. Warum sollte die Musik ihnen an Vollkommenheit nachstehen? Da sie nie Papierkunst war, sondern erst beim Erklingen ihre Bestimmung erfüllte, ist es wahrscheinlich, daß auch das Nachschaffen mit der künstlerischen Vollendung des Schaffens Schritt hielt. Die Streichinstrumente selbst erlangten in Bezug auf Form und Klangschönheit schon am Anfang des Jahrhunderts eine bis auf den heutigen Tag noch nicht wieder erreichte Vollkommenheit. Es fehlte auch nicht an großen pädagogischen Begabungen. Unter den Violinspielern seien hier nur die Namen Corellis, Geminianis, Tartinis oder Leopold Mozarts genannt. Die damalige Zeit war genau wie unsere heutige bestrebt, die Grundlagen des ästhetisch schönen Spiels zu erkennen; dies bezeugen die vortrefflichen Violinschulen des 18. Jahrhunderts. Liest man aufmerksam darin, so erkennt man, daß die damaligen Meister alle jene Grundregeln des Violinspiels,

[1] Vgl. Ausführungen S. 85 und Beisp. S. 104.

[2] Lehrreich ist in dieser Hinsicht die Gegenüberstellung der Solovioline eines frühen Konzertes und eines späteren: z. B. Nr. 61 und 122.

die heute noch allgemein gelehrt werden, bereits kannten. Wir sind erstaunt, wenn Quantz, der selbst nicht Geiger war, Vortragsfeinheiten empfiehlt, die auf eine hochentwickelte Kultur des damaligen Violinspiels schließen lassen.

Unabhängig von der künstlerischen Qualität der musikalischen Wiedergabe erfuhr die Anwendung der technischen Mittel im Wandel der Zeit mannigfaltige Änderungen. Schon die damalige Geigenhaltung wich von der heutigen wesentlich ab. Das Legen der Geige an den Hals zwischen linkes Schlüsselbein und Unterkiefer — was uns heute selbstverständlich erscheint — war bis Anfang des 19. Jahrhunderts nicht allgemein. Noch J. B. Cartier erwähnt in seiner berühmten Violinschule *L'Art du Violon* von 1798 (II. Aufl. 1801), man könne die Geige auch auf eine andere Art halten, indem man sie ohne Zuhilfenahme des Kinns gegen die linke Brust stütze. Er sagt:

> „Il y a généralement deux manières de tenir le violon. La première est de le poser directement contre la poitrine en abaissant un peu le coté de la chanterelle. La deuxième est plus commode pour le joueur: on le pose sur la clavicule de façon que le menton se trouve du coté de la quatrième corde en abaissant un peu le coté de la chanterelle."

Fast während des ganzen 17. Jahrhunderts wurde die Geige ausnahmslos gegen die linke Brust gestützt, ohne daß sie mit dem Kinn gehalten wurde. Diese Haltung lehrt sowohl John Playford in seinem theoretischen Werk *Breefe introduction to the skill of musick* von 1654, als auch Georg Falk in *„Idea boni cantoris"* von 1688.[1] Erst Michel Corrette in seiner Violinschule *L'école d'Orphée* von 1738 empfiehlt beim Lagenwechsel das Legen des Kinns auf die Geige. Diese Neuerung bietet dem Spiel so viele Vorteile, daß Geminiani in seiner Violinschule (um 1750) die ausdrückliche Vorschrift gibt, die Geige sollte nicht nur beim Lagenwechsel, sondern ständig „zwischen Schlüsselbein und Kinnbacken" gehalten werden. Diese Haltung entspricht aber noch nicht unserer heutigen, denn sowohl bei Corrette als auch bei Geminiani ruht das Kinn nicht links, sondern rechts vom Saitenhalter. Die alte Haltung wird daneben noch weiter benutzt. In Fr. Veracinis erwähnten „Sonate Accademiche" von 1744 befindet sich ein schöner Stich: er stellt den Meister dar, wie er die Geige spielt. Er stützt das Instrument nach alter Art gegen die linke Brust unterhalb des Schlüsselbeines. Noch Leopold Mozart sagt in seinem *Versuch einer gründlichen Violinschule* von 1756, diese Haltung hätte „etwas angenehmes und sehr gelassenes". Entscheidend für die Haltung ist also mehr die gute Wirkung als ein praktischer Gesichtspunkt. Mozart sagt:

[1] Vgl. K. Gerhartz, Zur älteren Violintechnik, Z. f. MW., Bd. VII, S. 6 f.

„Diese Stellung ist ohne Zweifel in den Augen der Zuseher ungezwungen und angenehm; vor den Spielenden aber etwas schwer und ungelegen: weil, bey schneller Bewegung der Hand in die Höhe, die Geige keinen Halt hat, folglich notwendig entfallen muß; wenn nicht durch eine lange Übung der Vortheil, selbe zwischen dem Daume und Zeigefinger zu halten, erobert wird."[1]

Die andere Haltung — das Klemmen der Geige zwischen Kinn und Schulter — findet Mozart bequemer: das Instrument bekäme dadurch einen besseren Halt. Aus zwei beigefügten Tafeln der Violinschule geht hervor, daß der Kinnbacken auf den Saitenhalter gelegt wurde, womit sich die damalige Geigenhaltung im wesentlichen mit unserer heutigen deckt.

Überraschend „modern" muten aber hauptsächlich Mozarts Erörterungen über die Bogenführung an. Er läßt den Bogen an seinem untersten Teil vor dem Frosch von dem leicht gekrümmten Daumen und dem Zeigefinger am Anfang des dritten Gliedes halten. Die übrigen Finger liegen ungezwungen auf der Bogenstange. Der kleine Finger dient dazu, durch Druck und Lockerung das Gewicht des Bogens zu regulieren und den Ton entsprechend zu stärken oder zu mäßigen.[2] Genau wie heute gab es jedoch schon damals verschiedene Bogenhaltungen: einige Geiger hielten die Bogenstange mit dem Zeigefinger an seinem ersten Glied, andere ließen den kleinen Finger frei in der Luft schweben. Mozart verwirft beide Haltungen mit folgender Begründung:

„Sowohl die, welche den Bogen mit dem ersten Gliede des Zeigefingers halten als jene, welche den kleinen Finger immer von dem Bogen weg lassen, werden finden, daß die oben vorgeschriebene Art weit vorträglicher sey, einen rechtschaffenen und mannbaren Ton aus der Violin heraus zu bringen: wenn sie anders, es zu versuchen, nicht zu eigensinnig sind."[3]

Mozart zieht die weiteren Konsequenzen daraus: er empfiehlt, die Saiten nicht mit gekanteter, sondern mit gerader Bogenhaltung, also mit dem vollen Haarbezug zu streichen. Er schreibt:

„Man bringe den Bogen mehr gerad als nach der Seite auf die Violin: denn hierdurch erhält man mehr Stärke und biegt dem Fehler vor, den einige haben, welche so sehr mit dem Bogen nach der Seite kommen, daß sie, wenn ein wenig nachdrücken, mehr mit dem Holze als mit den Pferdhaaren geigen."[4]

Mozart erörtert alle technischen Einzelheiten des Geigenspiels mit erstaunlicher Gründlichkeit und mit einer tiefen Einsicht in das Wesen

[1] „Versuch ...", S. 53.
[2] Vgl. „Versuch ...", Abbildung S. 52/53.
[3] „Versuch ...", S. 54.
[4] „Versuch ...", S. 55.

des Instruments. Es würde zu weit führen, hier auf alle diese Fragen einzugehen. Es sollte hauptsächlich gezeigt werden, daß in Bezug auf die Tonerzeugung Mozart einen Standpunkt vertritt, der den klanglichen Forderungen unseres heutigen modernen Violinspiels durchaus entspricht.[1]

Zu Tartinis Geigenhaltung fehlt uns jegliche zeitgenössische Angabe oder bildliche Darstellung. Man kann nur vermuten, daß er die Geige zwischen Kinn und Schulter legte; denn nur diese Haltung gewährleistet einwandfreie Wiedergabe seiner Werke, deren technische Kühnheiten eine hochentwickelte Lagenwechselfertigkeit erfordern. Das Griffbrett beherrscht Tartini bis zum h^3 in der achten Lage vollkommen. Über diese Grenze hinaus war das Spielen auf der Geige damals nicht möglich, denn hier endete das Griffbrett, wie aus zeitgenössischen Instrumentenabbildungen ersichtlich ist. Wenn also Quantz von den italienischen Geigern sagt, sie spielten „in der äußersten Höhe, am Ende des Griffbretts",[2] so ist dies für damalige Verhältnisse wörtlich gemeint.

Welche Übung empfiehlt nun Tartini, um zur Beherrschung des Griffbretts zu gelangen? Die Antwort auf diese Frage finden wir in der Lektion, die er in Form eines Briefes seiner Schülerin Maddalena Lombardini gibt:[3] Man soll ein beliebiges Stück zunächst ausschließlich in der zweiten Lage studieren. Man wiederhole dann die gleiche Übung progressiv in der dritten, vierten und fünften Lage. Diesem Studium mißt Tartini große Bedeutung bei, denn er fügt hinzu: „Wenn Ihr schließlich diese Skala von Griffen beherrschen werdet, so könnt Ihr sagen, Ihr seid Meisterin Eures Griffbretts." Das Wichtigste allerdings, wie nämlich der Lagenwechsel auszuführen sei, teilt Tartini nicht mit.

In den verschiedensten Zusammenhängen behandelt Tartini die Intonation. Er hält sie für äußerst wesentlich. Er verlangt darin absolute Reinheit bis zur „mathematisch berechenbaren" Vollkommenheit.[4] Die Intervalle d—gis und d—as beispielsweise seien ihren Schwingungsverhältnissen nach nicht gleich. Der Unterschied sei zwar gering, doch

[1] Mozart lehrte schon die Bogenhaltung, die Carl Flesch in seinem grundlegenden Werk „Die Kunst des Violinspiels" (Bd. I, S. 51) die „neueste oder russische Bogenhaltung" nennt. Flesch meint, daß Leopold Auer in Petersburg wahrscheinlich der einzige Pädagoge gewesen sei, der sie lehrte. Die Quellenforschung zeigt indessen, daß die sogenannte „moderne Bogenhaltung" bereits im 18. Jahrhundert bekannt war.

[2] „Versuch...", S. 243.

[3] Autograph im Museo Civico in Pirano, zuerst in: Europa letteraria, Venedig 1770, gedruckt. Vgl. Bouvet, Une leçon de G. Tartini..., S. 30.

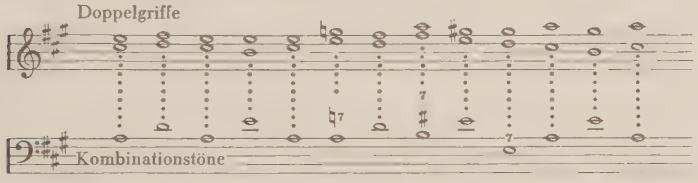
[4] „Trattato d. Appog.", S. 30.

„mit dem Finger des erfahrenen Spielers", sagt Tartini, „läßt sich diese minimale Differenz unterscheiden".[1] Zur Prüfung der Reinheit der Intervalle bei Doppelgriffen zieht Tartini die von ihm entdeckten Kombinationstöne heran. Er sagt:

> „Wenn ich auf meiner Geige Doppelgriffe spiele, habe ich die Möglichkeit, die physikalische Reinheit des Intervalles zu formen, die ich an der Entstehung des Kombinationstons nachprüfen kann."[2]

Tartini erkannte, daß auf der Geige die Intervalle der kleinen und großen Terz, der kleinen und großen Sexte wesentlich leichter zu intonieren seien, als diejenigen der kleinen und großen Sekunde, der Quarte oder der Quinte. Er stellte fest, daß bei den letzteren Intervallen eine minimale Intonationsschwankung genügt, um den betreffenden Kombinationston zu zerstören. Welche Gesetzmäßigkeit herrscht zwischen Doppelgriff und Kombinationston? Nach Tartini bilden die Kombinationstöne einer Intervallreihe den harmonischen Baß der betreffenden Intervallreihe.[3] Er gibt folgendes Beispiel an

Beispiel aus dem „Trattato di Musica" (S. 17) Tartini.



und fügt hinzu, es wäre ein „Paralogismus", wollte man einen anderen Baß unterlegen, als den durch die Kombinationstöne gegebenen.[4]

Von der Anwendung des Daumens beim Akkordspiel und an polyphonen Stellen — eine bei den Italienern übliche Praxis, die angeblich zuerst durch J. M. Leclair auch in Frankreich eingeführt wurde[5] — scheint Tartini keinen Gebrauch gemacht zu haben. Seine Akkordtechnik fordert nirgends derartige Griffe.

Das Vibrato, ein für uns heute unentbehrliches Ausdrucksmittel, war früher eine Art Spielmanier, die wie die anderen Ornamente: die Triller, die Vorschläge, nur gelegentlich dort, wo der Affekt es ver-

[1] „De' Principi dell'Armonia musicale...", S. 85.

[2] „Trattato di Musica...", S. 100.

[3] Vgl. „Trattato di Musica...", S. 17.

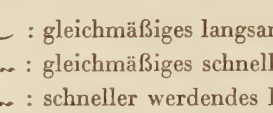
[4] Tartini hat die Kombinationstöne irrtümlicherweise eine Oktave höher bezeichnet als sie in Wirklichkeit sind. Die Schwingungszahl des Kombinationstones entspricht der Differenz der Schwingungszahlen der Intervalltöne.

[5] Vgl. Daquin, Lettres sur les hommes célèbres, S. 132f.

langte, angewandt wurde. Das ist der Grund, warum Tartini die technische Ausführung und die Anwendung des „Tremolo", wie er das Vibrato nennt, gerade in seinem Verzierungstraktat erörtert. Er vergleicht es mit dem Beben der Clavichordsaite, wenn diese von der Metallzunge angeschlagen wird. Er lehrt es folgendermaßen:

> „... man überträgt dieses Beben aus dem Handgelenk in den Finger, den man auf der Saite hält, doch der Finger darf — obwohl man ihn etwas hebt — die Saite nicht verlassen."[1]

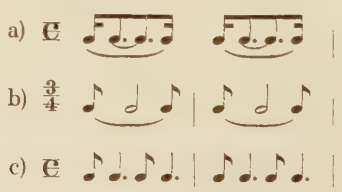
Tartini lehrt ferner, das Vibrato könne sowohl langsam als rasch ausgeführt werden, folglich könne man auch die Schnelligkeit der Bewegungen nach Belieben steigern. Diese Unterschiede werden mit Hilfe einer gewellten Linie über den betreffenden Noten angedeutet.



Das Beben durfte, wie gesagt, nur gelegentlich angewandt werden. Diese Regel wurde jedoch nicht von allen befolgt, denn Leopold Mozart bemerkt in seiner Violinschule mit Ironie:

> „Es gibt schon solche Spieler, die bey jeder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten. Man muß den Tremulo nur an solchen Orten anbringen, wo ihn die Natur selbst hervorbringen würde."[2]

Gelegenheit zur Anwendung des Vibrato bieten, nach Tartinis und Mozarts Ausführungen, lang ausgehaltene Töne namentlich am Schluß einer musikalischen Phrase.[3] Beim „mezza voce" (sotto voce) dagegen, das eine Nachahmung der menschlichen Stimme sein sollte, durfte man das Beben niemals anwenden. Eine „sehr schöne Wirkung," sagt Tartini, hat das Vibrato bei Synkopen folgender Art:

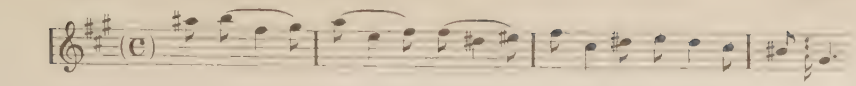


Derartige synkopische Bildungen, namentlich solche, wie sie unter dem Schema b) angedeutet sind, findet man bei Tartini häufig.[4]

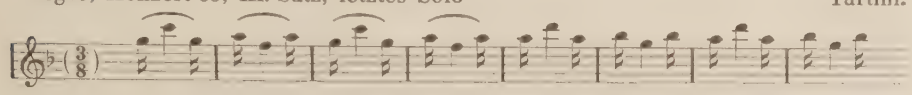
---

[1] „Trattato d. Appog.", S. 28.
[2] „Versuch...", S. 238f.
[3] Vgl. Tartini, Trattato d. Appog., S. 30ff. und Mozart, Versuch..., S. 240f.
[4] Über das Vibrato vgl. Ausf. S. 138f.

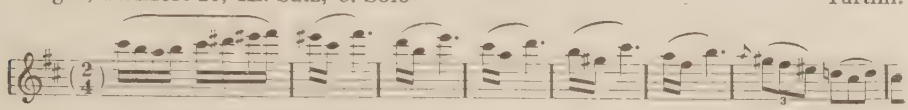
(Allegro) Konzert 89, I. Satz, 3. Solo Tartini.



Allegro, Konzert 85, III. Satz, letztes Solo Tartini.



Allegro, Konzert 16, III. Satz, 3. Solo. Tartini.



Der Ausführung des Trillers wendet Tartini besondere Aufmerksamkeit zu. Sein Mechanismus bestünde darin, daß man „den Finger der tieferen Note fest stützt und mit dem Finger der anderen Note die Saite mit Lebhaftigkeit und Leichtigkeit schlägt".[1] Der Triller durfte jedoch nicht immer in derselben Art geschlagen werden. In seinem öfters erwähnten Brief an seine Schülerin schreibt er darüber folgendermaßen:

> „Ich verlange ihn (den Triller) von Euch langsam, beschleunigt und schnell, das heißt langsam, beschleunigt und schnell geschlagen. In der Praxis braucht man dringend diese verschiedenen Triller, denn es ist nicht wahr, daß derselbe Triller, der einem Grave zukommt, auch für ein Allegro geeignet wäre."

Wieviele Geiger gibt es, die diesen feinen Unterschied noch empfinden? Auch Quantz lehrt, daß die Triller nicht in einerlei Geschwindigkeit geschlagen werden dürfen. Für „traurige" Stücke fordert er einen langsamen, für „lustige" einen schnellen Triller. Der Spieler sollte sich auch nach den Raumverhältnissen richten: in einem kleinen Raum müßte man den Triller schneller schlagen als in einem großen.[2] Tartini verlangt, daß man imstande sei, den Triller — außer mit dem zweiten und dritten — auch mit dem ersten und vierten Finger zu schlagen. Er gibt zu, daß der kleine Finger eines „besonderen Studiums" bedürfte, „denn er ist der jüngste unter seinen Brüdern". Tartini kennt auch jenen „gebundenen", den sogenannten „Bockstriller", den moderne Geiger in hohen Lagen namentlich bei Halbtönen anwenden. Er lehrt ihn folgendermaßen:

> „Man führt diesen Triller nicht wie die anderen aus, indem man die Finger abhebt, sondern indem man mit Hilfe des Handgelenks und durch die Hand

[1] „Trattato d. Appog.", S. 15.
[2] „Versuch...", S. 36 f.

den Finger, dessen Bewegung wellenförmig ist, derart hin und her bewegt, daß dieser Triller nicht durch neuen Anschlag, sondern durch Schütteln der Hand entsteht."[1]

Diesen Triller, der infolge der krampfartig zitternden Bewegung der Hand überaus schnell ausgeführt wird und spannend wirkt, empfiehlt Tartini hauptsächlich bei leidenschaftlichen Stücken.

Über die Art, wie Tartini den Bogen hielt, besitzen wir keine Nachrichten. Wir sind darin auf Vermutungen angewiesen. Durch Georg Muffat erfahren wir, daß die Deutschen den Bogen nach französischer Art führten, indem sie die Bogenhaare mit dem Daumen anspannten. Die Italiener ließen dagegen die Haare unberührt und hielten den Bogen ausschließlich an der Stange.[2] Corrette bestätigt in seiner Violinschule von 1738 Muffats Erörterungen über die Bogenhaltung. Er berichtet ferner, daß die Italiener den Bogen in einer gewissen Entfernung vom Frosch hielten. Der kleine Finger berührte ungefähr diejenige Stelle der Stange, die bei unserer heutigen Bogenhaltung der Zeigefinger umklammert.[2] Es muß betont werden, daß die italienische Bogenhaltung gegenüber der deutschen oder französischen eine wesentlich schwächere Tonerzeugung bewirkte. Dies liegt an der Verschiebung der Gewichtsverteilung des Bogens. Der verkürzte Teil oberhalb der Stelle, an der man die Stange hält, wird leichter, der untere Teil am Frosch dagegen nimmt an Gewicht zu.

---

[1] „Trattato d. Appog.", S. 19f.

[2] Vgl. „Florilegium..." D.T.Ö., Bd. 2. Nach A. Schering (vgl. Aufsatz: „Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters", in: Bachjahrbuch 1904) ermöglichte die Bogenhaltung der Franzosen und Deutschen eine mühelose Ausführung polyphoner Stellen: Durch Nachlassen des Daumendruckes beim Anstreichen konnten alle vier Saiten von den Bogenhaaren gleichzeitig erfaßt werden. Karl Gerhartz behauptet jedoch, der damalige Bogen entspräche im wesentlichen unserem heutigen. Ein vollstimmiges Akkordspiel in der von Schering dargestellten Weise sei deswegen unausführbar gewesen. (Vgl. Aufsatz: „Zur älteren Violintechnik", Z. f. MW., Bd. VII, S. 6f.) Indessen, Abbildungen alter Geigenbögen zeigen, daß die Stange noch bis zur Zeit L. Mozarts (vgl. Abbildungen in seiner Violinschule, S. 52/53) nach außen gebogen war. Man konnte mit entspannten Haaren streichen, ohne daß man dabei Gefahr lief, die Saite mit der Bogenstange zu berühren. Versuche haben ergeben, daß die Benutzung eines entspannten alten Bogens das Akkordspiel außerordentlich erleichtert. Jenes nach heutiger Praxis heftige Brechen der Zusammenklänge fällt weg. Drei benachbarte Saiten lassen sich mit Leichtigkeit gleichzeitig streichen. Infolgedessen ist ein streng polyphones Spiel auf einer mit flachem Steg versehenen Geige und soweit sich die Griffe der linken Hand auf drei benachbarte Saiten verteilen lassen, durchaus möglich. Bei vierstimmigem Spiel wäre aus klanglichen Rücksichten ein leichtes Brechen der Akkorde erforderlich.

Ähnlich muß auch Tartinis Bogenhaltung gewesen sein. Einstimmige Urteile vieler Zeitgenossen bestätigen, Tartinis Tongebung sei von außerordentlicher Zartheit und Reinheit gewesen. Seine Spielart sei aber weder „kraftvoll" noch „glänzend". In diesem Sinne schreibt de Brosses:

„... il fallut séjourner le 31 (Août 1739 à Padoue) pour entendre Tartini, qui passe communement pour le premier violon de l'Italie. Ce fut un temps fort bien employé. C'est tout ce que j'ai ouï de mieux pour l'extrême netteté de sons, dont on ne perd pas le plus petit, et pour la parfaite justesse."
„Son jeu," fügt aber de Brosses hinzu, „n'a que peu de brillant."[1]

Zwei der größten Schüler Tartinis, Pagin und Nardini, werden ebenfalls als edle, feinfühlige, aber nicht glanzvolle Geiger gewürdigt. Burney, der beide Geiger hörte, berichtet:

„Pagin war ein Schüler Tartinis, der hier (in Paris) für seinen besten Schüler gehalten wird. Er spielte mit viel Empfinden und führte schwierige Stellen mit Leichtigkeit aus, nur... sein Ton war nicht kraftvoll."

Über Nardini schreibt er:

„Sein Ton ist gleichmäßig und süß, nicht sehr laut, aber klar und sicher."[2]

Diese Bemerkungen ergänzt Burney durch folgende Erörterungen über einen anderen Schüler Tartinis namens Holzbogen, den er in München hörte:

„Holzbogen hat eine große Hand, einen klaren Ton und mehr Feuer als es in der Schule Tartinis üblich ist, die sich mehr durch Feinheit, Ausdruck und hohe Vollendung, als durch Witz und Abwechslung auszeichnet."[3]

Aus allen diesen Ausführungen geht hervor, daß die Tartinische Schule eine weiche, zarte Tonerzeugung erstrebte, die wahrscheinlich auch durch das Halten der Bogenstange in einer gewissen Entfernung vom Frosch bedingt wurde. Wenn außerdem Corrette im Jahre 1738 diese Bogenhaltung als eine spezifisch „italienische" bezeichnet, so ist es mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß er auch die Spielart Tartinis, der um diese Zeit als der repräsentativste italienische Geiger galt, in Betracht gezogen hat.

Es ist eine bekannte, durch zahlreiche Quellen bestätigte Tatsache, daß Tartini dem Studium der Bogenführung größte Bedeutung beilegte. Charakteristisch in dieser Hinsicht sind seine Äußerungen in

---

[1] „Lettres familiaires", S. 223.
[2] „The present State of Music in France and Italy", S. 43 und 249.
[3] „The present State of Music in Germany...", Bd. I, S. 173.

einem Brief an Padre Martini. Er klagt darin über den schlechten Zustand des rechten Armes eines von ihm neu übernommenen Schülers. Tartini schreibt:

„... ich fürchte, ich werde schwitzen müssen, bis ich seinen Bogen ins richtige Geleise gebracht habe. Ohne diese Voraussetzung in der Bogenführung gelingt nichts in meiner Schule."[1]

Dasselbe wiederholt Tartini in jenem „Brief" an seine Schülerin: „Euer Hauptstudium," so heißt es darin, „müßt Ihr dem Bogen im allgemeinen widmen. Dadurch werdet Ihr Meisterin der lebhaft spielerischen (sonabile) und der kantablen Ausdrucksweise."[2] Nach dieser prinzipiellen Feststellung geht Tartini auf Einzelheiten über: Die Klangqualität des Tones sei vom Ansatz abhängig. Der Bogen müsse beim Ansetzen mit solcher „Leichtigkeit des Handgelenkes" die Saiten berühren, daß der Klang „wie ein Hauch anmute". Man könne dann den Ton beliebig verstärken, „denn nach dem leichten Ansatz ist die Gefahr jeder Härte oder Sprödigkeit beseitigt". Geschmeidigkeit des Ansatzes, so fordert Tartini, muß von allen Teilen des Bogens aus sowohl im Auf- als auch im Abstrich erreicht werden. Zur Lockerung des Handgelenks, wovon Schnelligkeit der Bogenführung abhinge, empfiehlt er das Studium solcher Corellischen Sätze, die durchweg aus Sechzehntelläufen bestehen.[3] Diese Stücke müsse man an der Spitze und auch in der Mitte des Bogens üben, man sollte sich jedoch davor hüten, sie stets mit Abstrich anzufangen. Man müsse sie abwechselnd mit Auf- und Abstrich beginnen.

Die wichtigste und schwierigste Aufgabe der Bogenführung sieht Tartini im Anschwellen des Tones. Wenn man einmal diese Fähigkeit besitzt, so sei dann das „messa di voce", jenes leise Ansetzen des Tones, Anschwellen bis zum fortissimo und Zurücksinken bis zum pianissimo, leicht ausführbar. Man könne dann mit dem Bogen machen, was man will.

Daß Tartini absolute Herrschaft über den Bogen besaß, beweisen seine Werke deutlich genug. Leider pflegt die Zeit Spielbögen nur gelegentlich genau zu bezeichnen; sie beschränkt sich hauptsächlich auf die Phrasierungsbögen, die allerdings oft mit den Spielbögen zusammenfallen. Tartini bezeichnet hin und wieder die Stimmen sehr genau.

---

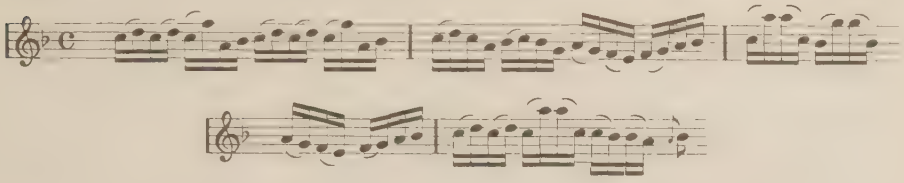
[1] Aus Padua v. 26. III. 1740, Brief Nr. 17 im Liceo Musicale, Bologna.

[2] Über den Unterschied zwischen „genere sonabile" und „genere cantabile" vgl. Ausführungen auf S. 152 f.

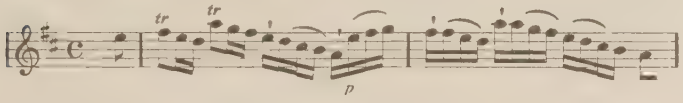
[3] Tartini empfiehlt drei derartige Stücke aus Corellis Op. 5: Die Sonaten I, III und VI.

Er unterscheidet ausdrücklich zwischen „legato" und „détaché" im allgemeinen. Gelegentlich schreibt er gemischte Bogenstriche vor; er kennt auch echt geigerische Effektstricharten, z. B. das „staccato". Für springende Striche, „spiccato", „saltato", „fliegendes staccato" und ähnliche, fehlen bei ihm nähere Bezeichnungen. Ihre Anwendung wird jedoch oft durch bogentechnische Erwägungen verlangt. Hier seien einige Beispiele aus Tartinischen Autographen mit authentischen Stricharten beigefügt.

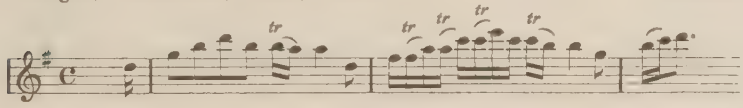
Allegro non presto, Konzert 64, I. Satz, T. 1—4 Tartini.



Allegro, Konzert 21, I. Satz, T. 5—6 Tartini.

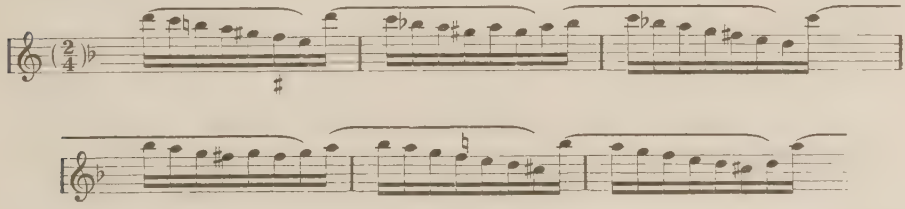


Allegro, Konzert 57, I. Satz, I. Solo, T. 1—2 Tartini.



Spielbögen werden gelegentlich durch die Phrasierung bedingt.

Allegro assai, Konzert 44, I. Satz, letztes Solo Tartini.



An dieser Stelle sei noch auf Tartinis *Arte del arco* hingewiesen. Das Werk enthält fünfzig Variationen über eine Corellische Gavotte.[1] Es

[1] Entnommen aus Op. 5, Son. X in F-Dur.

bringt eine große Anzahl von bogentechnischen Problemen und legt zugleich ein Zeugnis über Tartinis große Meisterschaft ab.[1]

Die Verdienste Tartinis in der Kunst der Bogenführung hat bereits seine Zeit erkannt und hoch geschätzt. Arteaga, der in seiner bedeutenden Schrift *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano* eine Würdigung des großen Geigers vornimmt, schreibt darüber:

> „Durch das Studium der Art und Weise, den Bogen auf- und abwärts zu führen, den Strich zu verlangsamen, zu beschleunigen und zu drängen, ist es ihm gelungen, süße und wunderbare Töne hervorzubringen."[2]

Algarotti, einer der glutvollsten Verehrer Tartinis, bedauert einen seiner Freunde, der niemals die Gelegenheit gehabt hatte, Tartini zu hören. Er schreibt ihm: „Hättet Ihr ihn gehört, so würdet Ihr glauben, Ihr hättet niemals vorher in Euerem Leben eine Geige gehört."[3] Tartinis Spiel muß Inbegriff aller Klangschönheit gewesen sein. In einem anderen Brief, worin Algarotti seine Bewunderung für eine hohe venezianische Persönlichkeit ausspricht, schreibt er: „Die drei Dinge, die ich als die einzigartigsten und vollkommensten der Welt empfinde, sind die Preußische Disziplin, das Geigenspiel Tartinis und der Geist dieses Mannes."[4]

In Anbetracht der geigerischen Vollendung Tartinis ist es höchst verwunderlich, daß er bis auf die gelegentlichen Anregungen, die er von anderen großen Violinspielern empfangen hatte, im wesentlichen Autodidakt gewesen ist. Durch Vertiefung in die Probleme seines Instrumentes und durch scharfe Beobachtungen am eigenen Spiel muß er Erkenntnisse gewonnen haben, die ihm das Erreichen jener technischen Vollkommenheit ermöglichten. Darauf lassen die Ausführungen des Grafen Gianrinaldo Carli schließen. Er schreibt 1743 an Tartini:

> „Von Eurer frühen Jugend an wart Ihr zum Ärger Eurer Eltern für die instrumentale Musik vorbestimmt, und nachdem Ihr Euch von dem väterlichen Haus entfernt hattet, habt Ihr Euch so damit befaßt, daß täglich acht Stunden lang die Geige Euer einziges Studium gewesen ist."[5]

---

[1] Näheres vgl. A. Moser Geschichte des Violinspiels, S. 264. Das Werk hat Tartini wohl nach 1735 geschrieben, keinesfalls während seines Aufenthaltes in Ancona (um 1714—1717), wie Moser dies annimmt. Für die spätere Entstehung spricht die Haltung der Melodik, der Violintechnik und des Verzierungswesens; ferner der Umstand, daß Tartini den imitatorisch-polyphonen Baß Corellis in einen akkordisch-homophonen umgestaltet hat.

[2] Bd. I, S. 294.

[3] Opere, Bd. X, S. 253. Brief aus Bologna v. 24. XII. 1759, an Padre Ant. Golini.

[4] Opere, Bd. X, S. 192. Brief aus Bologna, Juli 1757.

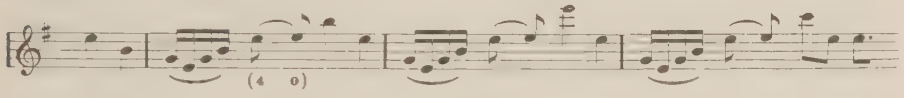
[5] Opere, Bd. XIV, S. 340.

Carli deutet offenbar auf Tartinis frühe Studienzeit in Ancona hin. Daß jener Aufenthalt in der kleinen Provinzstadt segensreich für den strebenden Meister wurde, beweist in erster Linie die Entdeckung der Kombinationstöne. Ungefähr zur gleichen Zeit, wie Carli berichtet, erkannte Tartini, daß an der Konstruktion des Bogens und an der Saitenbespannung Änderungen vorgenommen werden mußten. Um ein freieres, abwechslungsvolleres Spiel zu ermöglichen, verlängerte er die Bogenstange beträchtlich: dadurch gewann sie an Elastizität. Die Gewichtszunahme des Bogens machte gleichzeitig die Bespannung der Geige mit dickeren Saiten notwendig. Diese Maßnahmen steigerten die Tonqualitäten des Instrumentes wesentlich.[1]

*

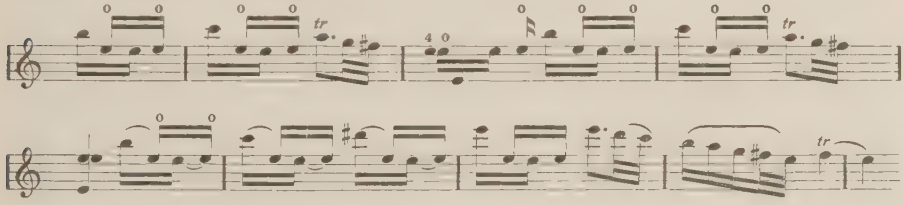
Es ist hier erörtert worden, welchen Wert Tartini auf die Violintechnik im allgemeinen legte. Die melodische Erfindung ist bei ihm oft ganz aus der Natur des Instrumentes zu verstehen. Ein Soloanfang wie

(Allegro) Konzert 55, I. Satz, 1. Solo — Tartini.



oder die effektvolle Ausnutzung der leeren Saite:

Allegro, Konzert 114, III. Satz, 1. Solo — Tartini.



sind echt geigerische Wendungen. Wie sehr Tartini auf glanzvollen, prächtigen Klang Wert legte, beweist der Umstand, daß er die D- und A-Dur Tonarten weitaus am häufigsten anwendet. Infolge der g-d^1-a^1-e^2-Stimmung der Geige gewähren sie erhöhte Klangfülle und Erleichterungen beim Doppelgriffspiel. Für die Geige ungünstige Tonarten dagegen, wie H-Dur, fis- oder cis-moll, vermeidet er nach Möglichkeit. Ihre gelegentliche Anwendung beschränkt er im Konzert auf Mittelsätze. Selbst die an sich klangvolle geigerisch aber unbequeme und stumpfe Tonart Es-Dur verwendet Tartini in seinem gesamten Schaffen kein einziges Mal.

[1] Vgl. Carli, Opere, Bd. XIV, S. 340 f.

9.

Ziel der bisherigen Betrachtung war, Tartini als Glied einer Reihe, nicht als isolierte Erscheinung zu behandeln. Es wurde versucht, seinen Stil mitten in eine Entwicklung zu stellen, seine Persönlichkeit aus den Bestrebungen und Idealen seiner Zeit zu beleuchten. Überall ließen sich tatsächlich Verbindungsfäden verfolgen, die Tartinis Kunst dem mannigfaltigen Streben des Jahrhunderts eingliedern.

Das Studium seiner Werke hat aber zugleich gezeigt, daß sie über das Zeitstilistische hinaus auch das Bekenntnis einer nach persönlichem Ausdruck ringenden Künstlernatur vermitteln. Man spürt dabei wie Tartini jede weitere Ausbildung der von Vivaldi übernommenen Form in die strenge Bahn des Gesetzes zwingt, eine Formgebundenheit, die den Zügeln seiner Phantasie niemals unbeschränkte Freiheit gestatten konnte. Als kritisch-eklektischer Geist und infolge seiner wissenschaftlichen und ethischen Einstellung zur Kunst ließ er gern die r a t i o über die rein schöpferischen Impulse walten. Darauf deutet wohl Burneys Urteil, wenn er seine Satzkunst als „gelehrt" und „gescheit" bezeichnet.[1]

Tartinis geschichtliche Stellung gleicht in einer Weise derjenigen Corellis. Wie einst der Klassiker des Concerto grosso und der Triosonate führte jetzt Tartini in dem Violinkonzert und der Violinsonate die Strebungen einer ganzen Generation zu einzigartiger Synthese. Um 1750 ist Tartini der klassische Instrumentalmeister. Fünf Jahre später erst entsteht Haydns erstes Quartett.[2]

Daß Tartini zu den führenden Meistern seiner Zeit gehört, beweist der Umstand, daß sein geradezu Begriff gewordener Kompositionsstil eifrige Nachahmer fand. Selbst ein berühmter Mann wie Johann Christian Bach schreibt ein Klavierkonzert „in Tartinis Manier".[3] Welche Beliebtheit die Werke des italienischen Meisters genossen, ist auch daraus zu ersehen, daß trotz der reichen Klavierliteratur eines François Couperin, eines Domenico Scarlatti, eines Rameau oder Ph. Em. Bach ein deutscher Komponist, Leonhard Frischmuth, sechs Tartinische Violinkonzerte für das Cembalo übertragen hat.[4] Es ist bereits erwähnt

[1] Vgl. „General History of Music", Bd. II, S. 566.

[2] Vgl. F. Blume, Josef Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten. Jahrbuch Peters für 1931, Leipzig 1932.

[3] Vgl. A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, S. 137.

[4] „VI Concerti del Signor Giuseppe Tartini accommodati per il Cembalo da L. Frischmuth in Amsterdamo, Apresso Arnoldo Olofsen" (Brüssel, Cons.). Es handelt sich um die Bearbeitung der Konzerte Nr. 9, 63, 32, 81, 50 und 98. Um die klangvolle Mittellage des Cembalo auszunutzen, transponierte Frischmuth die vier letzteren Konzerte um eine große Terz, das erste (Nr. 9) um eine Quinte, das zweite (Nr. 63) um eine kleine Terz tiefer.

worden, daß Blainville sechs Sonaten Tartinis zu Concerti grossi umgearbeitet hat.[1] Ein anderer Verehrer Tartinis, Vincenzo Rota, hat nicht weniger als 36 Konzerte des Meisters als Triosonaten und Quadri bearbeitet, die er „Metamorfosi fedelissime" nannte. Sechs davon sind um 1765 in London bei Welcker erschienen.[2] Burney rechnet Tartini „zu den wenigen Originalgenies" seiner Zeit, die „aus ihrer eigenen unversiegbaren Quelle immer von neuem schöpften".[3]

Zur internationalen Geltung Tartinis hat seine pädagogische Tätigkeit wesentlich beigetragen. Als Lehrer leistete er Außerordentliches. Seine Schüler, die aus verschiedenen Ländern Europas zu ihm strömten, trugen seine Kunst in ihre Heimat. Mit Recht hat man Tartini den „Maestro delle nazioni" genannt.[4]

Schon 1728 gründete er eine Art Musikakademie in Padua, wo er neben Violinunterricht auch Kontrapunkt und Komposition lehrte.[5] Im Lehrerberuf erblickte er eine hohe künstlerische Aufgabe, der er sich mit ganzer Seele widmete. „Ich werde dieses Jahr," schreibt er an Padre Martini, „neun Schüler zu unterrichten haben, was mich völlig aus der Fassung bringt, denn als ich vier oder fünf hatte, war ich der sorgenbeladenste Mensch auf Erden."[6] Als Erzieher war er bestrebt, seinen Schülern neben den Grundlagen des Violinspiels auch eine hohe, ethische Auffassung der Kunst zu vermitteln. Darüber hinaus war er um ihre persönliche sittliche Erziehung besorgt: Kunst und Tugend sollten einander ergänzen. Darin offenbart sich bei ihm ein Stück antiken Geistes, der die Musik in Beziehung zum Ethos, Nomos und zum sittlichen Leben setzt. Tartini versäumt nicht, wenn er die künstlerischen Qualitäten seiner Schüler hervorhebt, auch ihre moralischen Vorzüge zu betonen. In einem Brief spricht er über einen Jüngling aus seiner Schule, der „außer besten Sitten ungewöhnliche Fähigkeiten für die Geige besitzt". Er bedauert nur, daß er sein Studium unterbrechen

[1] Vgl. Anm. 3, S. 153.

[2] Six Concertos in four Parts dedicated to O'Neill Esqr. Composed by Tartini. London. Printed for Tomaso Mazzinghi by Welcker... Es handelt sich um die Konzerte 36, 6, 120, V (Anhang), 53 (nach E-Dur transponiert) und 64. Vgl. Conzatti, Compendio della Vita di G. Tartini, in: Fanzago, Oranzione Funebre.

[3] Vgl. „Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien", S. 86.

[4] Vgl. Fanzago, Elogi..., S. 17.

[5] In einem Brief an Padre Martini v. 18. IX. 1739 äußert sich Tartini über seine Honorarforderungen, die man freilich in Anbetracht seiner Weltberühmtheit als bescheiden bezeichnen kann: „Mein Honorar", heißt es in dem Brief, „beträgt zwei Zechinen monatlich und zwar nur für die Violine, denn wer auch Kontrapunkt lernen will, zahlt mir drei Zechinen." (Die Zechine, eine Venezianische Goldmünze, betrug etwa 9.60 Mark).

[6] Aus Padua v. 14. XI. 1737, Autogr. im Liceo Musicale, Bologna.

muß, denn „mein Wunsch ist", wie er schreibt, „vollkommen ausgebildete Schüler hervorzubringen".[1]

Es war ihm vergönnt, die Erfüllung dieses Wunsches mehrmals voll zu erleben. Unter seinen etwa siebzig nachweisbaren Schülern sind mehrere, wie Alberghi, Bini, Domenico Ferrara, I. G. Graun, Holzbogen, La Houssay, Kammel, Magdalena Lombardini-Sirmen, Meneghini, Nardini, J. G. Naumann, Paganelli, Pagin, Touchemoulin, Künstler hohen Ranges geworden.[2]

Mit wahrhaft väterlicher Liebe ist Tartini auch um den äußeren Erfolg seiner Schüler bemüht. In einem Brief vom 12. III. 1750 an den Fürsten Lobkowitz in Wien, der einen Leiter für seine Kapelle sucht, empfiehlt Tartini seinen Schüler Bini als „vortrefflich und heilig in seinen Sitten" und „wunderbar in seiner Kunst". Als die Anstellung Binis in Wien aus unbekannten Gründen nicht zustande kam, versucht Tartini seinen Schüler im Orchester Friedrichs des Großen einzuführen. Algarotti, der in dieser Angelegenheit vermittelnde Person war, schreibt an den großen König:

> „Tartini me mande que son meilleur écolier Pasqualino Bini a été obligé de quitter le service qu'il avait à Rome et qu'il en cherche ailleurs. Il a la confiance de s'addresser à moi pour que je tâche de placer un homme, auquel il s'intéresse comme a un de ses meilleurs Ouvrages."

Allerdings blieb auch dieser Versuch, da keine Stelle frei war, ohne Erfolg. Ob Binis endgültige Anstellung auf Tartinis Vermittlung zurück-

---

[1] Vgl. F. Pasini, Il Tartini a G. V. Vannetti, Brief aus Padua v. 8. VI. 1748.

[2] Hier seien angeführt die Namen aller jener, die nach Quellenüberlieferung den Unterricht Tartinis genossen haben: Paolo Alberghi aus Faenza, Bernardo Angelini, Cristofero Baroni, Friedrich Baum, Bertan, Giuseppe Bertozzi, Zanobi Bigazzi, Pasqualini Bini aus Pesaro, Antonio Capuzzi, Lorenzo Carminati, Costanzi, Cubli, Dupreille, Johann Heinrich Eiselt, Guglielmo Fegeri, Domenico Ferrari aus Cremona, Fischer, Aloisio Lodovico Fracassini, Giorgi, Sig. Girolamo (Nachname unbekannt), G. A. Giustiniani, J. G. Graun, Marc. Greiner, Don Paolo Guastarobba, Joseph Holzbogen, Lahoussaye, Joh. Bapt. Hunt, Anton Kammel, Laidech, Carl Matthäus Lehneis, Lobst, Magdalena Lombardini-Sirmen, Filipo, Manfredi, Costantino Massarana (oder Mazzorana), Giulio Meneghini, Mocenigo, Angiolo Morigi, Giovanni Felice Mosell, Antonio Mariottini, Pietro Nardini aus Livorno, Johann Gottlieb Naumann, Antonio Nazzari, Nicolai, Obermayer, Domenico dall'Oglio, Giuseppe Antonio Paganelli, André Noel Pagin, Petit, Pitscher (?), Polani, Gaetano Pugnani, Antonio Puiati, Andrea Roberti degli Almeri, Rothfischer, Friedrich Wilhelm Rust, Lorenz Schmidt, Joseph Schmitt, Giuseppe Signoretti, Stromba, Giulio di Terni, Graf Thurn und Taxis, Joseph Touchemoulin, De Tremais, Giuglietto Tromba, Graf Decio Agostino Trento, Graf Francesco Trento, Turlet, Francesco Venier, Anders Wesström, Zardoni.

ging, wissen wir nicht. Wir finden ihn vom 1. III. 1754 ab als Kapellmeister und Kammerkomponisten beim Herzog Karl Eugen von Württemberg.[1]

Die Verhandlungen am Preußischen Hofe über Bini haben scheinbar Anlaß dazu gegeben, daß Friedrich der Große in direkte Verbindung mit Tartini trat, denn nach Fanzagos Mitteilung soll der kunstverständige König als Zeichen seiner Verehrung für den Meister ihm eine selbstkomponierte Arie geschenkt haben, worauf Tartini dem Monarchen ein eigens komponiertes Konzert widmete.[2]

Das Verhältnis Tartinis zu J. G. Naumann, der eine Reihe von Jahren sein Schüler war, muß ebenfalls außerordentlich innig gewesen sein. Hier sind die eigenen Worte des Meisters in einem Brief vom 14. V. 1762 an Padre Martini: „Obwohl von anderer Nationalität und Religion liebe ich ihn wegen seiner vortrefflichen Eigenschaften herzlich, und ich hege für ihn dieselbe Sorge, die ich für mein eigenes Kind gehegt hätte." [3]

Mit derselben herzlichen Liebe umgab Tartini auch Nardini, seinen bedeutendsten Schüler. Nardini besucht noch als gefeierter Künstler den alternden Meister und spielt ihm auf der Geige vor. Tartini schreibt über seinen „carissimo scolare Sigr Nardini" an Padre Martini: „Er ist ein Wunder, und ich danke Gott, daß ich ihn vor meinem Tod noch so oft hören durfte."[4] Eine Würdigung Nardinis würde hier zu weit führen. Es sei nur noch auf das begeisterte Urteil Leopold Mozarts über ihn hingewiesen. Er schreibt:

> „Sagen Sie dem h. Wenzl, daß ich gewissen Nardini gehöret habe und daß in der schönheit, reinigkeit, gleichheit des Tones und im singbaren Geschmacke nichts schöners kan gehöret werden." [5]

Pagin ist, gleich nach seiner Lehrzeit bei Tartini, im Jahre 1747 in Paris zum ersten Male öffentlich aufgetreten. Sein Spiel fand allge-

---

[1] Vgl. Padiciotti, Aggiunte e correzioni..., S.I.M.G., Bd. 15, S. 285ff.

[2] Vgl. „Elogi di Tartini...", S. 28. Im Nachlaß Friedrichs des Großen fanden sich einige Autographe Tartinis (jetzt im Besitz der Berliner Staatsbibliothek), ein Umstand, der wohl darauf schließen läßt, daß zwischen beiden Männern Beziehungen bestanden.

[3] Brief 75, Autogr. im Liceo Musicale, Bologna. A. G. Meißner gibt in seiner Biographie J. G. Naumanns einen Bericht über dieses einzigartige Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler. Vgl. S. 58ff und 156ff.

[4] Brief aus Padua v. 8. V. 1761, Autogr. Nr. 67 im Liceo Musicale, Bologna.

[5] Brief an Hagenauer in Salzburg aus Ludwigsburg vom 11. Juli 1763. Vgl. L. Schiedermair, Die Briefe Mozarts und seiner Familie, Bd. IV.

meine Bewunderung und „bezauberte durch seine Feinheit".[1] Er setzte sich in rührender Weise für seinen großen Lehrer ein, indem er fast ausschließlich Werke von ihm vortrug. Dadurch erregte er freilich die Gemüter seiner Landsleute, die darin eine Mißachtung der französischen Musik erblickten. Daquins Worte sind in dieser Hinsicht bezeichnend:

> „Parmi les écoliers du fameau Tartini, qu'on regarde toujours comme un prodige en Italie et qui quelque fois est critiqué en France, quoique le plus souvent admiré, M. Pagin tient sans contredit la première place. Il doit tout a Tartini; il est formé sous ses yeux; il ne connaît que lui; il ne joue que sa musique, parce qu'elle est la seule qui lui paraisse touchante et sublime. Mais ce jeune et admirable artiste, si surprenant dans son art, si aimable dans la societé ne devrait-il pas se prêter un peu à tous les goûts? N'est-il pas fait pour embellir toutes les musiques? D'ailleurs, comme dit le poète: Sur le ton des Français il faut chanter en France."[2]

*

Wir haben Tartini als Komponisten, Violinspieler und Pädagogen bis um die Mitte des Jahrhunderts beobachten können. Wir blicken auf eine reiche Ernte zurück. Aber der Kreis seines Lebenswerkes ist noch nicht geschlossen. Eine Verkettung von äußeren Umständen, die Strömungen der Aufklärung, und nicht zuletzt ein angeborener Drang nach letzter Erkenntnis bewirken in ihm tiefgreifende Wandlungen. Um das Jahr 1750 setzt er sein Schaffen auf neuer Basis fort. Er reiht die Musik in den Kreis der Mathematik, der Mystik und der Philosophie ein. Er verstrickt sich dabei in ein Labyrinth von Zahlen, Symbolen und Anschauungen, die ihm die Welt der Wirklichkeit allmählich entfremden. Er gerät mit Gegnern, selbst mit Freunden in ernste Konflikte und erlebt Enttäuschungen, die seinen Lebensabend schwer erschüttern.

---

[1] Notiz in „Mercure de France". Vgl. L. de la Laurencie, L'Ecole française de Violon, Bd. II, S. 123.

[2] „Lettres sur les hommes célèbres", S. 136f. Näheres über Pagin: L. de la Laurencie, L'Ecole française de Violon, Bd. II, S. 179 f.

IV. Tartinis letzte Schaffensperiode (um 1750—1770): Drang nach absoluter Musik.

1.

Die geistigen Strömungen der Aufklärung ergriffen auch die Musiker des 18. Jahrhunderts. Man versuchte Ursprung, Wesen und Endzweck der Musik rationalistisch zu ergründen. Mit Hilfe philosophischer und ästhetischer Begriffe, mit Hilfe der Physik, der Mathematik, selbst der Astronomie ging man ans Werk. Kurz nach der Mitte des Jahrhunderts erreichten diese Bestrebungen ihren Höhepunkt. Die Hochflut der theoretischen Werke beweist, wie brennend das Verlangen nach Klärung der Probleme war, aber auch, wie heftig die Meinungsgegensätze aufeinander stießen.

Das Schicksal wollte es, daß auch Tartini — eine im Grunde zu mystischem Glauben neigende Natur — von den intellektualistischen Strebungen des Jahrhunderts, jener mächtigen Welle des Rationalismus, erfaßt wurde. Charakteristisch für seine geistige Haltung sind seine eigenen Worte in einem Brief an Padre Martini. Er bittet ihn um Zusendung einer seiner theoretischen Schriften über Musik, damit er „vor seinem Tode noch erkenne, was die Kunst eigentlich sei, die er ausübt".[1]

Schon als 22jähriger, als er in Ancona die Gesetze eines neuartigen Geigenspiels erforschte, stieß Tartini zufällig auf das Phänomen des „terzo suono", der Kombinationstöne. Diese Entdeckung, die er damals als ein „großes Glück" empfand,[2] sollte ihm keine Ruhe mehr gönnen: Sie bildet die Grundlage und den Ausgangspunkt aller seiner theoretischen Arbeiten, die seine „besten Kräfte aufzehrten".[3] In Padua, der Stadt der alten Universität und hohen Gelehrsamkeit, findet Tartini geistige Anregung und fruchtbaren Boden für seine Spekulationen. Namentlich die Bekanntschaft mit den harmonischen Systemen des Padre Calegari und des Padre Vallotti erschloß ihm neue Perspektiven.

Tartini geht bald eigene Wege. Er billigt nicht mehr das System Vallottis, insbesondere dessen Begriff der Konsonanz und Dissonanz.[4]

[1] Brief 62, v. 9. I. 1761 aus Padua. Autogr. im Liceo Musicale, Bologna.

[2] Vgl. „De' principi dell Armonia...", S. 36.

[3] Cit. L. Caico, Due Giorni nell Civico Archivio di Pirano, in: Cultura Musicale, Heft I, Bologna 1923.

[4] Vgl. Tamaro, Nel Giorno..., Brief Tartinis an Angelo Gabrielle v. 31. III. 1760.

Die eigenartige Denkweise Tartinis, seine oft seltsamen Anschauungen und das zähe Beharren auf seinem Standpunkt führten schließlich dazu, daß er seinen Weg einsam weitergehen mußte. Daraus erklärt sich die Gemütsverfassung, wie sie in einem Brief aus dieser Zeit zum Ausdruck kommt: Im Anfang des Jahres 1751 bittet Tartini den Bologneser Mathematiker Balbi und Padre Martini einen Teil seines *Trattato di Musica* zu begutachten, der dann im Jahre 1754 im Druck erschienen ist. Er erklärt ihnen, warum er sich an sie wende:

> „Es ist natürlich, daß Ihr gern wissen möchtet, aus welchen Gründen ich diesen Traktat nicht hier in Padua prüfen lassen will ... Ich sage Euch, daß ich hier in Padua niemanden habe, dem ich meine Arbeit zur Beurteilung anvertrauen kann. Den Grund werdet Ihr — da er allzu schwerwiegend ist — bei passender Gelegenheit mündlich von mir erfahren, denn man kann solche Dinge nicht dem Papier anvertrauen ..."[1]

Wie hoch Tartinis Erwartungen in Bezug auf den Erfolg seines Traktats waren, läßt sich aus seinen eigenen Worten in einem Brief an Padre Martini entnehmen:

> „Ihr sollt wissen — Ihr sollt als eine durchaus feststehende Tatsache betrachten —, daß durch die Erkenntnisse, die sich bei der Prüfung des Traktats ergeben ... und durch die Entdeckung, die darauf fußt, die Musik auf einen so hohen geistigen Rang wie nie zuvor gehoben wird. Ihr sollt außerdem wissen, daß ich in meinem Traktat handgreiflich nachweise, was unter harmonischer Wissenschaft von vielen früheren Philosophen verstanden wurde; daß ich infolgedessen jenes Mysterium und Geheimnis aufdecke, das sie mit größter Sorgfalt gehütet haben."

Nach diesen exaltierten Äußerungen, die den ehrlichen Glauben Tartinis an sein Werk bezeugen, muß die kühle Aufnahme des Traktats in Bologna ein schwerer Schlag für ihn gewesen sein. Balbi und Padre Martini lassen über ein Jahr verstreichen, ohne daß sie auf eine ernste, gründliche Prüfung des Gegenstandes eingehen. Allmählich begreift Tartini, daß selbst seine Freunde in Bologna, von denen er Verständnis und moralische Unterstützung erhoffte, sein theoretisches System ablehnten. Er durchschaut die Situation vollkommen:

> „Euer Gnaden", schreibt er an Padre Martini, „gibt mir gar keine Antwort hinsichtlich meines durchaus begründeten Zweifels, daß Signor Dr. Balbi nichts von der Prüfung (des Traktats) wissen und sich für meine Sache nicht einsetzen will. Das Schweigen Euer Gnaden bestätigt diese meine Vermutung ..."[2]

[1] Brief aus Padua v. 27. IV. 1751, Autogr. 28, im Lic. Mus., Bologna.
[2] Brief aus Padua v. 16. VI. 1752, Autogr. 44, im Lic. Mus., Bologna.

Worum ging es in diesem Traktat? Die Antwort gibt uns Tartini selbst:

„Mein Traktat ist nicht für den Druck, auch nicht für die praktische Musik bestimmt. Ich will vielmehr damit die Quadratur des Kreises an Hand der Kombinationstöne beweisen. Wenn diese meine Beweisführung richtig ist, verzichte ich gern auf meinen handschriftlichen Traktat zugunsten der Gelehrten, die ihn verwenden sollen, wie es ihnen genehm ist."[1]

An anderer Stelle ergänzt er:

„Seiner Natur gemäß zerlegt, erhält der Kreis das ganze konsonante Dur- und Moll-System, das ganze System der Dissonanzen, ihre Vorbereitung und Auflösung, ferner alle Gattungen der Diatonik, Chromatik und Enharmonik. Um alles zusammenzufassen: der Kreis gehört mehr uns (Musikern) als den Geometern, ... weil ich in ihm unsere ganze Musik finde."[2]

Die Beweismöglichkeit der Quadratur des Kreises an Hand der Kombinationstöne und seine geheimnisvollen Beziehungen zum musikalischen System waren Hypothesen, deren Richtigkeit heftig bestritten wurde. Tartini beharrt jedoch auf seinem Standpunkt. Er versucht mit allen Mitteln der Beredsamkeit Padre Martini von der Wahrheit seiner Argumente zu überzeugen. Er fleht ihn an, sich „wirklich für die Sache zu interessieren". Da Padre Martini kühl bleibt, steigert sich Tartini zu folgender, für seine geistige Einstellung typischen Äußerung:

„Ich bin fest davon überzeugt, daß einerseits der Teufel alles tut und tun wird, um eine solche Entdeckung zu verhindern, und daß andererseits Gott .. sie wünscht. Ich bin daher sicher, daß Gott siegen wird trotz aller großen Hindernisse, denen ich bis jetzt begegnet bin und andauernd noch begegne."[3]

Diese Worte Tartinis lassen deutlich erkennen, daß seine Spekulationen aus einer Sphäre religiös-mystischer Eingebung, aus der Versenkung in eine Welt des Transzendenten heraus entstanden. Er liebte es, seine eigene Person als das Werkzeug einer höheren Macht zu betrachten, sich selbst zu erniedrigen, um sein Werk um so mehr zu verherrlichen: „Dies ist nicht mein Werk," wiederholt er aus fester Überzeugung, „— ich bin ein Esel und ein Sünder — sondern es ist das Werk Gottes, der infirma Mundi eligit, ut fortia confundat."[4]

Im ständigen Ringen der besten Kräfte um unbeweisbare Behauptungen, im Konflikt zwischen persönlichem Glauben und objektivem Irrtum beruht die Lebenstragik des alternden Meisters.

*

[1] Brief aus Padua v. 14. IV. 1752 an Padre Martini. Autogr. 41 im Lic. Mus., Bologna.

[2] Brief an Padre Martini v. 1. XII. 1752. Autogr. 51, im Lic. Mus., Bologna.

[3] Brief an Padre Martini v. 26. V. 1752. Autogr. 43, im Lic. Mus., Bologna.

[4] Brief an Padre Martini v. 19. XI. 1751. Autogr. im Lic. Mus., Bologna.

Von seinem Bologneser Kreis schwer enttäuscht, wendet sich Tartini an seine Freunde in Venedig, die der Sache mehr Verständnis entgegenbringen. Hier gelang es ihm, in der Person des Grafen Decio Agostino Trento einen Verehrer und Gönner zu finden, der darauf drängte, die inzwischen umgearbeitete Schrift der Öffentlichkeit zu übergeben. Bereits im Anfang des Jahres 1754 war der Druck fertiggestellt. Der Titel: *Trattato di Musica* ist durchaus gerechtfertigt. Tartini erweitert hier seine Erörterungen über die Kombinationstöne und deren Beziehung zum Kreis zu Untersuchungen über die „harmonischen Phänomene" und über das „musikalische System: die Natur und Definition der Konsonanz und Dissonanz", zu Untersuchungen über die „Tonleiter", über den „Ursprung, die Ausübung und die Wirkung der musikalischen Praxis", über die „antiken und modernen Tongeschlechter", über die „Intervalle und besondere Modulationen der modernen Musik", kurz, er behandlet jenen Fragenkomplex der Musiktheorie, der damals im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses stand.

Die weit verbreitete Ansicht, Tartinis Traktat sei unverständlich und verworren in der Gesamtkonzeption, entspricht nicht ganz den Tatsachen. Große Teile des Werkes zeichnen sich durch klare Sprache und eine Fülle von fruchtbaren neuen Gedanken aus. Auf die darin enthaltenen ästhetischen Betrachtungen über Fragen der Harmonik, Melodik, Rhythmik, Metrik wurde im Verlaufe dieser Arbeit des öfteren hingewiesen. Jean Jacques Rousseau, der das Buch zweimal mit „aller Aufmerksamkeit, deren er fähig war", studierte, fand es voll „Tiefe und Genie".[1]

Eine kritische Untersuchung des Traktats ist hier nicht beabsichtigt. Eine Spezialstudie über Tartinis gesamtes theoretisches Schaffen — zum größten Teil handschriftlich im städtischen Archiv in Pirano aufbewahrt — würde wohl die Resultate der bisherigen Forschung wesentlich korrigieren müssen. Auch als biographische Quelle würden sich Tartinis Schriften als unentbehrlich erweisen und Aufklärung über seine seltsame Psyche geben. Denn sie spiegeln dieselbe Gemütswärme, die sein Wesen auszeichnet, wider: „Ich schreibe aus dem Herzen, nicht aus dem Verstand", sagt er im Vorwort seines Traktats, womit er sich vom Rationalisten seiner Zeit wesentlich unterscheidet.[2] Eine Würdigung des Tartinischen Systems in seiner Gesamtheit wäre schon deswegen lehrreich, weil es von den Prinzipien Rameaus grundsätzlich abweicht. Rameau baut sein System auf der Obertonreihe auf. Tartini

[1] Vgl. Jansen, J. J. Rousseau als Musiker, S. 281.

[2] Über Tartinis theoretisches Schaffen vgl. Letizia Caico, Due Giorni nel Civico Archivio di Pirano, in: Cultura Musicale, Heft I, Bologna 1923.

dagegen führt die harmonischen Phänomene an Hand der Kombinationstöne auf eine Untertonreihe zurück. Diesen prinzipiellen Unterschied formuliert Rousseau in einem treffenden Vergleich folgendermaßen:

> „Läßt Rameau die hohen Töne durch den Baß erzeugen, so wird bei Tartini vielmehr der Baß durch die hohen Töne erzeugt. Rameau holt die Melodie aus der Harmonie, Tartini dagegen die Harmonie aus der Melodie. Bei dem ersteren ist der Gesang für die Begleitung gemacht und bei dem anderen die Begleitung für den Gesang."[1]

Rousseau trat für Tartinis System ein, denn er hoffte, darin endlich das unfehlbare Mittel zum Siege über Rameau gefunden zu haben.[2] Er beurteilt es aber einige Jahre später in seinem *Dictionaire de Musique* (1767) ungünstig. Ein Freund Tartinis nimmt dann wieder in einer Gegenschrift Stellung gegen Rousseau.[3] Nach Burney soll Graf Thurn und Taxis, ein Schüler Tartinis in Venedig, der Verfasser der Schrift gewesen sein.[4] Möglicherweise war auch Tartini persönlich daran beteiligt, denn in einem Brief an Padre Martini, dem er Näheres über diese Angelegenheit mitteilt, läßt er die Frage der Autorschaft offen. Er schreibt: „Bei dieser Gelegenheit sende ich Euch ein Foglio, das kürzlich in Venedig zu meiner Verteidigung gegen Herrn Rousseau gedruckt wurde."[5]

Rousseaus veränderte Stellung zu Tartini mag durch den Musiktheoretiker Jean Adam Le Serre herbeigeführt worden sein. Le Serre lehnt in seinen *Observations sur les principes de l'harmonie* (1763) sowohl das System von Rameau als auch das System von Tartini ab. Als durch einen Zufall diese Abhandlung Le Serres 1767 in die Hände Tartinis gelangt, gibt sie ihm Anlaß, seinen Standpunkt durch eine affektvolle Schrift zu verteidigen. Sie trägt den Titel: *Risposta alla critica del di lui Trattato di Musica di Mons. Le Serre di Ginevra* (1767).

> „Der Autor macht hier keine Vorwürfe," heißt es darin, „er verteidigt eine allgemein bekannte Tatsache ... nicht zu seinem persönlichen Vorteile: denn er hat keine Bedürfnisse; nicht um Ruhm zu erwerben: denn in seinem eigentlichen Beruf (als Violinspieler) genießt er mehr Ruhm als er verdient; allein um der Ehrlichkeit willen verteidigt er eine allgemein bekannte Tatsache: Er ist fest davon überzeugt, der Allgemeinheit diese Wohltat schuldig

[1] Oeuvres Bd. VII, S. 131, cit. Albert Jansen: J. J. Rousseau als Musiker, S. 281.

[2] Vgl. A. Jansen, J. J. Rousseau als Musiker, S. 281.

[3] Die Schrift trägt den Titel: „Risposta di un Anonymo a Sign. Rousseau".

[4] Vgl. „Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich u. Italien", S. 165.

[5] Brief aus Padua v. 2. IV. 1769. Autogr. 86 im Liceo Musicale, Bologna.

zu sein, und er hat im Greisenalter die mühsame, enorme Arbeit unternommen, eine Wissenschaft darzustellen, die ihm als Musiker fern liegt."[1]

Gerade diese Tatsache, daß Tartini kein Mathematiker von Beruf war, lieferte seinen Gegnern die stärkste Waffe gegen ihn. Schmerzlich bemerkt er in solchem Zusammenhang:

„O, welchen Aufruhr hätte es gegeben, wenn die Entdeckung und Demonstration der harmonischen Beschaffenheit des Kreises einem Geometer gelungen wäre! Da ein Violinspieler diese Entdeckung macht und sie in seinem Trattato di Musica darstellt und beiläufig als harmonische Wissenschaft bezeichnet, ruht diese Entdeckung in tiefem Schweigen und seine harmonische Wissenschaft erfährt öffentlich den Spott der Kritiker."[2]

Tartini beschließt seine Entgegnung an Le Serre mit folgenden Worten, die deutlich den Beweis erbringen, daß er ganz große Dinge von seiner Entdeckung erhoffte:

„Entweder ist (der Autor) der größte Narr unter den Menschen, wenn nämlich das falsch wäre, woran er aufrichtig glaubt und was er als wahr bezeichnet ... — oder er ist der Glücklichste unter den Sterblichen, wenn das, was er behauptet, wahr ist: daß er beim Erforschen musikalischer Gesetze in das Wesen des Kosmischen überhaupt vorgedrungen ist."[3]

Der Traum Tartinis ging nicht in Erfüllung. Es gehörte zu den bitteren Enttäuschungen seines Lebens, daß er den Spott der Theoretiker über sich ergehen lassen mußte. Selbst nach seinem Tode wollte die Polemik gegen seine Person und gegen sein System nicht aufhören. Der spanische Jesuit Antonio Eximeno gelangt zu folgendem spöttischen Urteil:

„Der Herr G. Tartini wollte, nachdem er die schönsten Weisen des Violinspiels erfand, auch Entdecker einer neuen Musiktheorie werden ... Er schrieb ein Traktat der Harmonie, das niemand bis jetzt hat verstehen können — ich glaube, nicht einmal der Autor selbst hat es verstanden ... Archimedes' Manen werden ewig Rache an Tartini fordern."[4]

Noch 1781 publiziert der Mathematiker van der Monde ein *Systeme d'Harmonie applicable à l'Etat actuel de la Musique*, in dem er sowohl Tartinis als auch Rameaus System lächerlich macht.[5] In Deutschland benutzt Johann Adolf Scheibe eine Mitteilung Burneys in der offenbar böswilligen Absicht Tartini anzugreifen. Er beschuldigt ihn sich zu seiner Rechtfertigung der Feder des Mathematikers Pater Colombo be-

[1] S. 10f.
[2] S. 10.
[3] S. 73.
[4] „Dell'Origine e delle Regole della Musica" (1772), S. 84.
[5] Vgl. K. E. v. Schafhäutl, Abt Georg Joseph Vogler, S. 29.

dient zu haben.[1] In Wahrheit verhält sich die Sache anders: Im städtischen Archiv in Pirano liegt eine umfangreiche Handschrift *Delle ragioni e delle proporzioni*, die nicht von Tartini, wie es allgemein behauptet wird, sondern von Don Antonio Colombo stammt. Das Werk stellt eine Kompilation und Zusammenfassung des gesamten theoretischen Schaffens Tartinis dar.[2] Wahrscheinlich entstand es auf Anregung des Meisters. Colombo schreibt über die gemeinsame Arbeit mit Tartini folgendes: „Aus angeborener Freundlichkeit gestattete er mir, einen Tag in der Woche mit ihm zu verbringen, woraus ich, so lang er lebte, ... großen Nutzen zog." [3]

Durch den persönlichen Meinungsaustausch mit Pater Colombo war es Tartini kurz vor seinem Tode endlich gelungen, einen Mathematiker für seine Sache zu interessieren, nachdem er sich bis dahin selbst in Italien in Fachkreisen vergeblich um Anerkennung bemüht hatte. Der Akustiker und Musiktheoretiker Giordano Riccati z. B. hält Tartinis Ansichten für „veraltete Vorurteile". In einem Aufsatze bemerkt er über Tartinis Theorie des Kreises mit leiser Ironie: „Völlig überflüssig ist das Prinzip des Kreises, der so wenig mit dem Dreiklang von Tönen zu tun hat wie mit der Verschmelzung von Farben und Gerüchen." [4] Der spöttische Ton der Gelehrten traf Tartini am schwersten. Entrüstet schreibt er darüber:

> „Ich empfinde als schweren Hieb das Verhalten von Gelehrten mir gegenüber — eine Ausnahme bilden allerdings Euler, Mairan und d'Alembert, die anständig und höflich sind —, ein Verhalten voll Hochmut und Verachtung. Der größte Teil von ihnen blickt auf mich herab so, wie man von der Spitze des Campanile von S. Marco auf die Piazza herunterschaut. Sie geruhen kaum, auf meine Sache auch nur mit dem oberflächlichsten Brief einzugehen. Dieser Charakterzug ist mir unausstehlich: ich würde Schläge ertragen, aber dieses kann ich nicht erdulden. Ist denn meine Entdeckung das einzige Beispiel dafür, daß ein einfacher Mensch aus dem Volk durch Zufall oder dank seiner Begabung einsieht und entdeckt, was Gelehrten und gebildeten Männern einzusehen und zu entdecken nicht gelungen ist?" [5]

Die vielen Angriffe gegen Tartini veranlassen ihn, im Jahre 1767 eine neue umfangreiche Schrift: *De' principi del armonia musicale con-*

---

[1] Vgl. „Über die musikalische Composition" (1773), S. 579.

[2] Genauer Titel: „Delle ragioni e delle proporzioni — Libri sei — dedotti dagli scritti di Giuseppe Tartini, ordinati, dimostrati e con molte aggiunte illustrati da Don Antonio Colombo."

[3] Näheres hierüber in L. Caicos zit. Aufsatz, S. 27.

[4] Zit. Tamaro: Nell giorno ..., S. 118.

[5] Brief an Marchese Angelo Gabrielle v. 6. II. 1760 zit.: Tamaro, Nell giorno..., S. 118.

tenuta nel diatonico genere herauszugeben. Er versucht darin, die Materie nochmals klarer zu behandeln und auf die Einwände seiner Gegner zu antworten. Er warnt dringend vor dem „oberflächlichen Lesen" seines Buches:

> „Der Autor wiederholt ausdrücklich: wer den Inhalt fassen und begreifen will, der wende angestrengtes Studium an, falls der Gegenstand ihn interessiert und er mit den nötigen Kenntnissen ausgerüstet ist, andernfalls lasse er davon ab, weil ihn niemand dazu zwingt." [1]

*

Unter solchen seelischen Erschütterungen verstrichen die letzten zwanzig Jahre im Leben Tartinis. In dieser Zeit inneren Kampfes, bitterer Enttäuschungen und allmählicher Vereinsamung entstanden seine letzten Konzerte.

2.

Das Streben Tartinis nach Ergründung des wahren Prinzips der Harmonie hatte sich seiner mit derartiger Leidenschaft bemächtigt, daß die rein künstlerische Tätigkeit an zweite Stelle rücken mußte. So ist die Zahl der nach 1750 entstandenen Violinkonzerte, verglichen mit der ungeheuren Masse seiner musiktheoretischen Manuskripte, verschwindend gering. Doch in ihrem bekenntnishaften Charakter, als Symbol und Abglanz fieberhafter spekulativer Tätigkeit nimmt diese kleine Gruppe von Tonwerken eine Sonderstellung im Schaffen Tartinis ein. Weder die reine Anschauung der Form noch das reine Erlebnis des Klanges können das Wesen dieser Kunst offenbaren; erst eine Kenntnis der Notwendigkeit, die hinter diesen Werken steht, enthüllt ihre innere Gesetzmäßigkeit und ermöglicht vielleicht letztes Verstehen.

Selbst ein flüchtiger Blick in diese Konzerte zeigt, daß in mancher Hinsicht eine tiefgreifende Wandlung eingetreten ist.[2] Eine völlige Abkehr vom virtuosen Violinsatz läßt sich überall erkennen. Fast nüchtern mutet uns die Oberstimme an: Ebenmaß und ruhiger Fluß der Bewegung tritt an Stelle rhythmischer Mannigfaltigkeit. Auf edle und schlichte Schönheit der melodischen Linie kommt es jetzt vornehmlich an.

Welche Momente bewirken diesen Umschwung? Zunächst sei darauf hingewiesen, daß diese Konzerte nicht als abstrakte, sondern als klingende Musik konzipiert wurden. Tartini hat sie für die Kirchenfeier-

[1] S. 49.

[2] Es handelt sich um die Konzerte Nr. 13, 14, 40, 42, 45, 54, 70, 70a, 87, 109, 110, 115, 123, 125.

lichkeiten des Santo bestimmt, wo er bis ins hohe Alter mit Hingabe spielte. Sein Schüler, der Opernkomponist J. G. Naumann, berichtet 1762, er hätte den siebzigjährigen Tartini in „öffentlicher Kirche mit fast unglaublicher Kunst" spielen gehört.[1] Gerber berichtet im *Lexikon der Tonkünstler* von einem gewissen Herrn von Murr, der, als er noch im Dezember 1760 den Meister in Padua hörte, „bis zu Thränen gerührt wurde". Von Tartinis Meisterschaft sprechen auch zwei bereits erwähnte Briefe Algarottis aus den Jahren 1757 und 1759.[2]

Der Abbé Morellet jedoch, der Tartini um dieselbe Zeit (1758) besuchte, findet mehr Gefallen daran, mit ihm über Akustik zu disputieren als seinem Spiel zu lauschen. Er äußert sich über den Meister: „il n'avait plus de doigts et fort peu d'archet."[3] Dieses Urteil läßt darauf schließen, daß der hochbetagte Meister sein Instrument nicht mehr mit der Kunstfertigkeit früherer Jahre beherrschte. Auch das Feuer der Jugend wurde allmählich von der Beschaulichkeit des Alters abgelöst. Auf diesen Zustand innerer Verklärung deuten wohl die gütigen Worte Fanzagos, wenn er über den alternden Tartini sagt:

> „Erscheint er im hohen Alter vielleicht weniger schöpferisch, feurig und leidenschaftlich als in Jahren blühender Kraft, so könnte man ihn mit der Sonne vergleichen: obwohl sie ihre Strahlen üppiger und brennender gegen Mittag als am Abend wirft, behält sie trotzdem am Abend ihren lichtvollen Schmuck. Ebenso bei Tartini. Offenbart sich bei ihm in den letzten Werken das Alter, so ist es doch ein edles Alter, das sich hier offenbart."[4]

Tartini beklagt sich in seinen Briefen des öfteren über seine Gesundheit: seine Lebenskraft schwindet, und schließlich wird seine Hand so träge, daß er nach Fanzagos Bericht das Geigenspiel kaum mehr aufrecht erhalten kann.[5]

Dieses allmähliche Nachlassen der physischen Kräfte mag ein wesentlicher Grund gewesen sein, warum Tartini seine letzten Werke möglichst einfach gestaltete. Freilich traf diese an sich praktische Maßnahme mit den Bestrebungen der Zeit zusammen. Der Ruf nach Rückkehr zur Natur, zur Einfachheit und zur Wahrheit des Ausdrucks wird jetzt allgemein. Eine Reaktion gegen das hohle Formelwesen, die überladene Melodie und die unsinnigen Koloraturen der Vokalmusik setzt ein. In diese Zeit fällt auch Glucks Opernreform. Sein *Orfeo ed Euridice*, 1762, spiegelt diese Bestrebungen in reinster Vollendung wider.

---

[1] Vgl. A. G. Meißner, Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns, S. 58.
[2] Vgl. S. 196.
[3] Vgl. G. Roberti, La Musica in Italia, Riv. Mus. Ital., Bd. VII, S. 698.
[4] „Elogi...", S. 18.
[5] „Elogi...", S. 36.

Tartini wiederholt des öfteren, das Natürliche sei stärker als das Künstliche, erstrebenswert sei daher nur die einfache Melodie, die der Natur am nächsten liege.[1] Rationalistischer Geist, der die Anschauungen, das Denken und den Geschmack der Zeit beherrschte, waltet auch in solchen Fragen der damaligen Musikästhetik. Algarotti schreibt 1754 an Tartini: „Mein vornehmstes Ziel ist stets gewesen, denjenigen zu gefallen, deren Geschmack, wie der Ihrige, sozusagen die Frucht der Vernunft ist." Aus demselben Brief geht hervor, daß Tartini seine Werke genau durchdachte, verbesserte und reinigte, ehe er zur endgültigen Formulierung gelangte. Algarotti kommt auf sein eigenes Schaffen zu sprechen und zieht Parallelen zu Tartinis Entwicklung. Er schreibt an Tartini: „Meine jugendliche Überschwenglichkeit mußte gezügelt werden. Das habe ich von Euch gelernt. Auch Ihr habt den Gipfel der Vollendung in Euerer eigenen Kunst durch unendlich viele Versuche und Umarbeitungen erreicht. Ratio nunc est, impetus ante fuit..." [2]

Von diesem rationalistischen Geist war auch die damalige Affektenlehre stark beeinflußt. Es hieß, die Musik müsse die Fähigkeit besitzen, die Affekte und Leidenschaften des Menschen nach Belieben zu erregen und zu besänftigen. Die Musiktheoretiker glaubten diese Forderung mit einer Reihe rationalistisch begründeter Mittel erfüllen zu können. Sie behaupteten, bestimmte Tonmittel besäßen die Macht, bestimmte Affekte des menschlichen Gemüts hervorzurufen. Die starren Grundsätze dieser Lehre nahmen gelegentlich geradezu groteske Formen an. Es gab keinen Affekt, der sich angeblich in Tönen nicht wiedergeben ließe. Selbst die Pausen hatten in diesem System ihre Bedeutung und konnten das „Schweigen", das „Warten" oder gar „stumme Verwunderung" ausdrücken.[3] Die große Mannigfaltigkeit dieses rationalen Systems läßt sich auf vier fundamentale Leidenschaftstypen zurückführen. Aus diesen vier Grundtypen lassen sich die übrigen Affekte durch Mischungen ableiten.[4]

1. Traurigkeit:	langsame	Bewegung,	enge	Klangstufen,	dissonierende	Harmonien.
2. Freude:	geschwinde	„	weite	„	konsonierende	„
3. Liebe:	mäßige	„	enge	„	konsonierende	„
4. Haß:	geschwinde	„	weite	„	dissonierende	„

[1] Vgl. „Trattato...", S. 148.

[2] Brief aus Venedig v. 12. II. 1754, Opere Bd. IX, S. 141.

[3] Vgl. Antonio Mariottini, Storia dei Musici, S. 148. Auszug aus Conte Giordano Riccati, Saggio sopra le Leggi del Contrapunto. (B.B.Ms. autogr. theor.).

[4] Vgl. R. Schäfke: Quantz als Aesthetiker. A. f. MW., Bd. VI, S. 213, Leipzig 1924.

Tartini bekennt sich zum unbedingten Anhänger der Affektenlehre. Der Endzweck der Musik sei nicht „das einfache sinnliche Vergnügen, sondern das Erregen, das Steigern oder Stillen von Affekten durch Töne, die der Natur des betreffenden Affekts entsprechend verteilt und angeordnet werden müssen". Er ist aber weit davon entfernt, für alle psychischen Regungen adäquate musikalische Formeln aufzustellen, wie es die damalige Zeit tat. Er beschränkt sich auf die beiden Hauptaffekte: Heiterkeit (allegria) und Traurigkeit (mestizia). Die Empfindungen oder Bewegungen unseres Herzens, meint Tartini, fänden Form und Gestalt (forma e figura) im Inhalt der Sprache und im Tonfall der Stimme. Ein fröhlicher Mensch spreche mehr oder weniger laut, schnell und mit gehobener Stimme. Bei trauriger Stimmung jedoch spreche derselbe Mensch leiser, langsamer und mit tieferer Stimme. Die Natur habe ferner zwischen Gemüt und Gehör ein enges Verhältnis geschaffen: Worte, die aus dem Herzen kommen, besitzen die Fähigkeit, in das Gemüt eines anderen Menschen überzugehen und in ihm dieselben Leidenschaften zu erregen, die jene Worte entstehen ließen. Ähnlich verhalte es sich in der Musik: lebhafte Töne erregen Fröhlichkeit, düstere Klänge stimmen uns melancholisch. Im Anschluß an die Antike mißt Tartini der Musik auch homöopathische Wirkungen bei: die Musik könne kraft ihrer hohen ethischen Inhalte auch Körper und Seele stärken.[1]

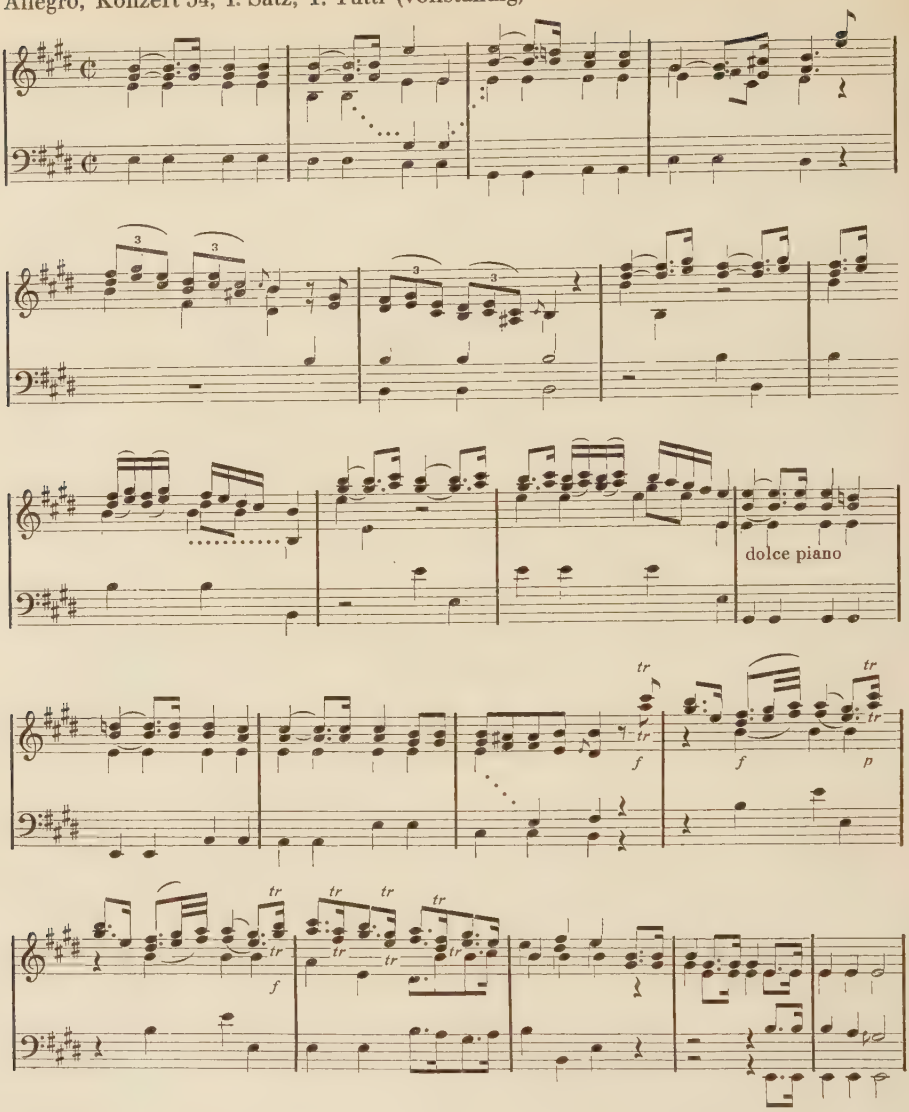
*

Das letzte Schaffen Tartinis ist an festumrissene ästhetische Voraussetzungen geknüpft. Wir finden darin die gleichen Anschauungen bestätigt, die in seinen Schriften zum Ausdruck kommen.

Betrachten wir das Konzert Nr. 54 in E-Dur. An Stelle der rauschenden Klänge, der reichen Ornamente und sprühenden Rhythmen, kurz an Stelle der glänzenden Pracht früherer Konzerte tritt uns hier eine Klangsprache edler, schlichter Schönheit und hoheitsvollen Ernstes entgegen.

---

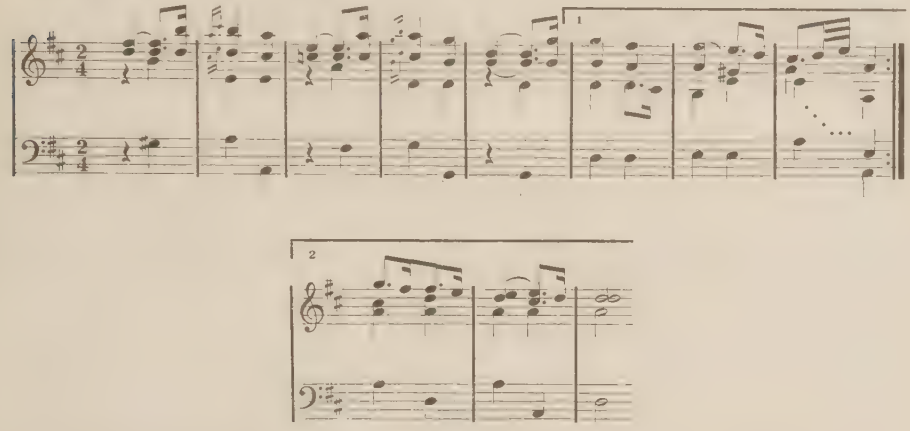
[1] Die Kenntnis der Anschauungen Tartinis über die Affektenlehre verdanken wir Antonio Mariottini, der 1776 eine Kompilation der Werke einiger der bedeutendsten italienischen Musikschriftsteller des 18. Jahrhunderts vorgenommen hat. Er nennt sein Manuskript gebliebenes Werk „Storia dei Musici". Tartinis Stellung zur Affektenlehre ist im Abschnitt: „Introduzione al Sistema di Tartini" enthalten. Vgl. B. B. Mus. ms. autogr. theor., S. 92ff.



Man gewinnt den Eindruck, hier sei nicht mehr die Melodie Hauptträger des musikalischen Geschehens. Auch die Harmonie, in der die Oberstimme stark verankert ist, wird jetzt führender Ausdrucksfaktor. Man beachte die harmonische Unruhe des Themas, man beachte, auf welchem Umwege der Halbschluß auf der Dominante im 4. Takt erreicht wird: (T. D. Tp. T. S. Tp. D.). Daß Tartini jetzt der Harmonik erhöhte Aufmerksamkeit zuwendet, entspricht ganz seinen Anschau-

ungen. Er mißt der „Harmonie" primäre, der „Kantilene" sekundäre Bedeutung bei. „Jene" sei nach seiner Auffassung „Ursache und Wurzel, diese Wirkung und Erzeugnis".[1] Die Thematik im Schlußsatz des Konzertes 42 ist in diesem Zusammenhang typisch. Das für Tartini übliche, charaktervolle Kopfthema wird durch ein kurzes sequenzartig geführtes Motiv ersetzt, das ganz von der Harmonik beherrscht wird.

Allegro assai, Konzert 42, III. Satz, 1. Tutti — Tartini.



Bemerkenswert ist das Hineingleiten in die Tonart, die erst im 16. Takt mit der Schlußkadenz befestigt wird. Niemals hätte früher Tartini auf das wirkungsvolle, sprühende Thema des Schlußsatzes zugunsten solcher harmonischen Experimente verzichtet.

Doch zurück zum Konzert 54. Ebenso schlicht wie das einleitende Tutti (Beispiel S. 216) ist die darauffolgende Solo-Episode. Nichts erinnert hier an den virtuosen Zug früherer Zeiten. Auch der Solist steht nun ausschließlich im Dienst einer rein musikalischen Idee. Die ersten 10 Takte bringen eine getreue Wiederholung des Tuttianfangs ohne jegliche Zutaten an Verzierungen. Ähnlich wird die ganze Soloepisode mit schlichtesten Mitteln bestritten. Ob bei der Aufführung aus dem Stegreif verziert wurde, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Bei den klassizistischen Bestrebungen Tartinis nach schlichter Größe und Reinheit der Melodik dürfte man annehmen, daß er im Prinzip keine weitere Ausschmückung der Oberstimme vornahm.

Auch rhythmisch macht sich eine bewußte Enthaltsamkeit bemerkbar. Tartini nimmt aufs entschiedenste Stellung gegen jene früheren, oft bizarren Rhythmen, die das Spiel zwar belebten, die schönste Me-

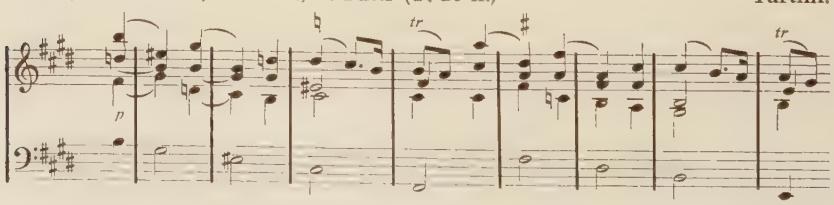
[1] Vgl. „Trattato d. Musica", S. 152.

lodie aber zu ersticken drohten. Die Thematik bevorzugt jetzt punktierte Werte. Die rhythmische Bewegung bekommt dadurch „majestätisch schreitenden" Charakter, ein Umstand, der dem klassischen Ernst der letzten Werke Tartinis zugute kommt.[1]

Abschließend läßt sich über die Melodik des späten Tartini sagen, daß sie dem Gesangsideal näher steht denn je: freilich nicht dem Gesangsideal der damaligen Kastraten, durch deren unnatürliche Manieren die Opernarie zu einer Art „Vogelgezwitscher", wie ein damaliger Kritiker ironisch bemerkt, entartet war. Tartini schwebt vielmehr jener deklamatorische Gesang vor, der ausschließlich dem Sinn und Affekt des Wortes folgt, ein Gesang, der im Idealfall nur eine bis zum musikalischen Klang gesteigerte Sprache sein sollte. Auf die Beziehungen des späten Schaffens Tartinis zu diesem gereinigten Vokalstil deuten wohl das Vermeiden größerer diastematischer Sprünge und der gleichmäßige, ruhige Fluß seiner Melodie. Musik ist für Tartini mit Gesang schlechthin gleichbedeutend. Er erörtert alle musikästhetischen Fragen von diesem Standpunkt aus.

Charakteristisch für die letzten Werke Tartinis ist der Wandel der Dynamik. Früher beschränkte er sich darauf, bei Echowirkungen die Pianostellen zu bezeichnen. Von einer Eintragung besonderer Zeichen für andere dynamische Veränderungen, die wohl beim Vortrag je nach vorherrschendem Affekt zum Ausdruck kamen, sah er ab. Jetzt aber erhält die Dynamik eine Sonderstellung. Sie ist im Sinne der Mannheimer Sinfoniker konstitutives Klangelement geworden. Man beachte das oben erwähnte Konzert 54. Gleich im ersten Tutti (Beispiel S. 216) beginnt im elften Takt eine mit „dolce" bezeichnete melodische Abwandlung des Kopfthemas. Der Anfangsgedanke erscheint dynamisch und melodisch in einem neuen Licht. Ähnlich verhält es sich mit dem frei eintretenden piano bei der entsprechenden Stelle im zweiten Solo. Auch die harmonische Wirkung einer im Schlußpresto eingeschobenen kantablen Stelle wird durch plötzlich eintretendes piano erhöht.

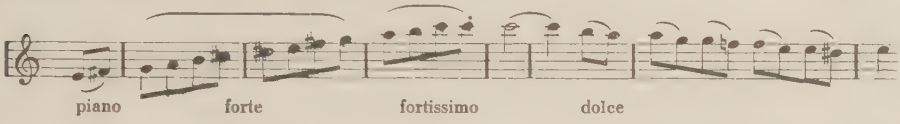
Presto, Konzert 54, III. Satz, 1. Tutti (T. 16 ff.) Tartini.



[1] Vgl. Thematik der ersten Sätze der Konzerte: 13, 14, 54, 70, 70a, 108, 110, 123.

Dieses klanglich fast romantisch anmutende Zwischenspiel ist bemerkenswert. Es erinnert an jene breiten und kantablen Gedanken, mit denen später Mozart nach italienischem Muster den schnellen Fluß mancher Schlußsätze vorübergehend unterbricht. Auch bei Mozart sind solche Stellen in der Regel im piano gehalten.[1] Das crescendo und diminuendo pflegt Tartini nicht besonders zu notieren: ihre Anwendung überläßt er ganz dem Geschmack der Vortragenden. Nur ein einziges Autograph enthält genaue Angaben über das Anwachsen des Tones: unter der betreffenden Stelle trägt Tartini hier aufeinanderfolgend die Bezeichnungen: *piano, forte, fortissimo* ein. Daß es sich dabei nicht um eine terrassenförmige Dynamik handelt, ergibt sich aus der Natur der Melodie:

Presto, Konzert 115, III. Satz, 2. Solo (T. 65 ff.) Tartini.



Damit werden der Dynamik neue Aufgaben gestellt. Sie dient nicht mehr als bloßes Effektmittel: darüber hinaus greift sie jetzt unmittelbar in die Affektsprache der Musik ein.

In großformaler Hinsicht ist keine Änderung eingetreten. Die im ersten und letzten Satze bereits früher festgestellte zweiteilige Anlage mit Wiederholungen ist jetzt allgemein. Über dieses Stadium ging Tartini nicht hinaus. An der Schöpfung des neueren Violinkonzertes ist er nicht direkt beteiligt. Auch der zweite Satz bleibt äußerlich derselbe. Er ist in seinen Ausmaßen nach wie vor knapp gehalten. Die Begleitung wird weiter ausschließlich von zwei Geigen bestritten. Im übrigen sind auch hier alle jene bereits erörterten Errungenschaften des späten Schaffens Tartinis deutlich sichtbar. Bei schlichter Führung der Melodie und Bereicherung der Harmonie wird das Hauptgewicht auf die Vertiefung des Ausdrucks gelegt. Hierher gehören die beiden in früherem Zusammenhang mitgeteilten langsamen Sätze, die in ihrer ausgesprochen subjektiven Färbung weit über die Zeit Tartinis hinausweisen (vgl. Beisp. S. 130 und 132). Die starke Verankerung der Melodie in der Harmonik und die sanft drängende Chromatik sind Züge, die bereits an die Romantik gemahnen.

Über die Tonart des Mittelsatzes bei Tartini ist bis jetzt nichts erwähnt worden. In seinen Sonaten reiht er die Sätze nach dem Muster

[1] Vgl. Symph. in g-moll K. V. 550, Finale: T. 87—92 und Streichquartett in A-Dur K. V. 464, Allegro non troppo: Durchführung T. 33—40.

der Suite in der gleichen Tonart aneinander. Im Konzert versetzt er, der allgemeinen Praxis folgend, den Mittelsatz in eine andere Tonart. Bei Grundtonalität Dur stehen die Mittelsätze überwiegend in Moll. Bei Mollkonzerten werden dagegen Tonarten meist gleichen Tongeschlechts herangezogen. Der weitaus größte Teil der Mittelsätze steht also in Moll. Mithin — bei stark vorherrschender Dur-Grundtonalität im Konzertschaffen Tartinis — überwiegt im Mittelsatz das andere Tongeschlecht. Dieses Verhältnis entspricht der alten Praxis, die auch von Haydn geübt wird, während beim jüngeren, weniger konservativen Mozart im Mittelsatz gewöhnlich Tonarten des gleichen Tongeschlechts herangezogen werden.[1]

Es folgt eine genaue Tonartenstatistik der Tartinischen Konzerte:

Grundtonalität: DUR.		C	D	E	F	G	A	B		
Anzahl d. Konzerte nach Tonarten:		14	28	9	14	14	22	8	= 109	
Tonart der Mittelsätze	Variante (moll):	2	8	2	—	5	7	2	= 26	
	Parallele (moll):	8	9	—	11	6	6	—	= 40	
									66	
	Dominante (Dur):	4	10	7	3	2	9	6		= 41
	Subdominante (Dur):	—	1	—	—	1	—	—		= 2
										43
	Von 109 Dur-Konzerten stehen 66 Mittelsätze in moll und 43 in Dur.									
Grundtonalität: MOLL.		—	d	e	—	g	a	h		
Anzahl d. Konzerte nach Tonarten:			3	3		3	5	2	= 16	
Tonart d. Mittelsätze	Molldominante (moll):		3	3		—	5	1	= 12	
	Parallele (Dur):		—	—		3	—	1		= 4
	Von 16 Moll-Konzerten stehen 12 Mittelsätze in moll und 4 in Dur.									
Ergebnis: 78 Mittelsätze in moll, 47 in Dur.										

Die ästhetische Wirkung des Moll ist nicht immer dieselbe geblieben. Das erhabene Pathos des Barock wird von den intimen Wirkungen des empfindsamen Zeitalters abgelöst. Für Quantz, den Verfechter des neuen Stils, drückt das Moll „das Schmeichelnde, Traurige und Zärtliche" aus.[2] Denselben Standpunkt vertritt auch Tartini, für den das

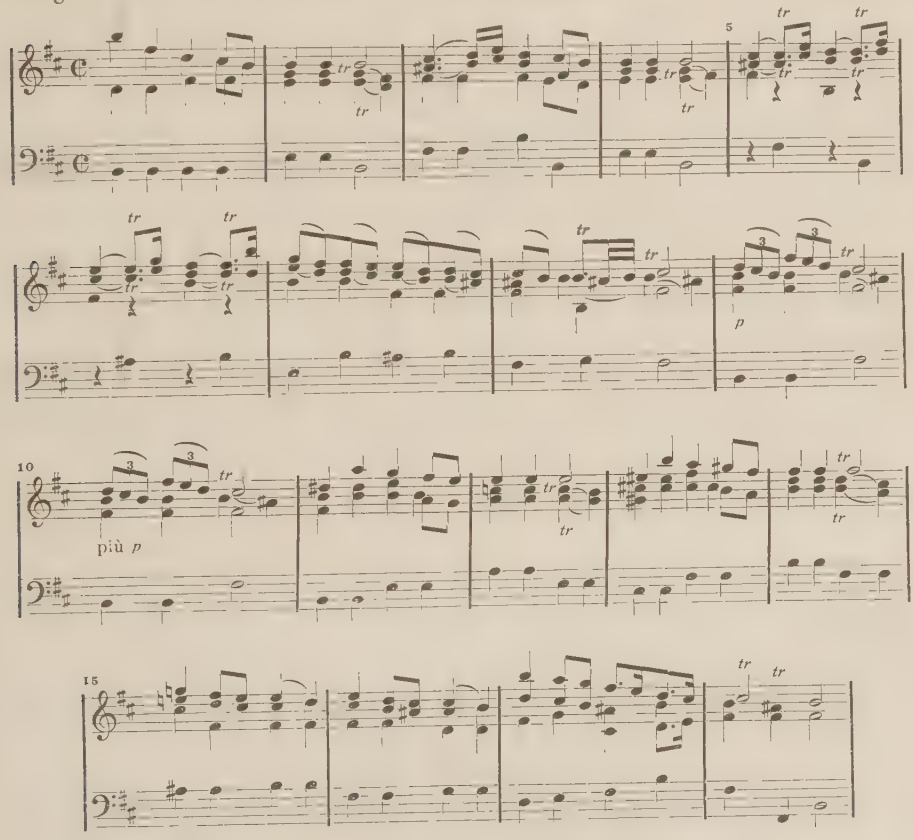
[1] Zur Tonartfrage des Mittelsatzes vgl. W. Fischer, Zur Entwicklungsgesch. des Wiener klassischen Stils, S. 69.

[2] Vgl. Versuch . . ., S. 52.

Dur in der Regel „stark, lebhaft und kühn", das Moll dagegen „schmachtend, schwermütig und sanft" ist.[1]

Ganz in dieser Sphäre des Schmerzhaft-Klagenden bewegt sich das Konzert 125 in h-moll, vielleicht das schönste Werk dieser Periode. Ethos der Molltonart und Melodik gehen hier Hand in Hand: Im Anschluß an antike Anschauungen vertrat Tartini die Ansicht, daß jedem Tongeschlecht eigene, seiner Natur entsprechende Melodietypen zukommen. So bevorzugt er bei der Bildung seiner Mollthemen meist fallende Motive.[2] Man betrachte das Anfangsritornell:

Allegro assai, Konzert 125, I. Satz, 1. Tutti (vollständig) Tartini.

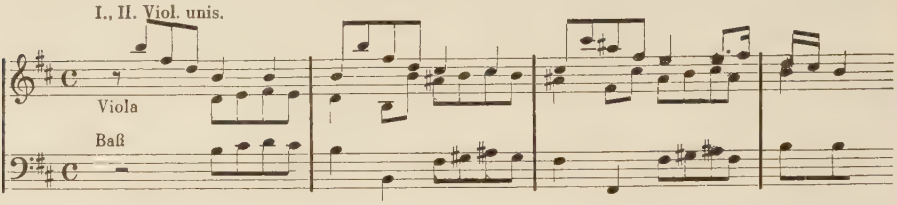


[1] „... l'armonia di terza maggiore e forte, allegra, ardita; l'armonia di terza minore e languida, malinconica, e dolce." Vgl. „Trattato d. Mus.", S. 152.

[2] Man denke etwa an den Anfang des Konz. 45 in d-moll, das durch eine leider nicht gerade vorbildliche Neuausgabe (von E. Pente bei A. Benjamin, Hamburg) allgemein bekannt wurde.

Die absteigenden Tonschritte des ersten Taktes erinnern an den Anfang des Konzertes 124, ebenfalls in h-moll.

Allegro, Konzert 124, I. Satz, 1. Tutti — Tartini.



Die Gegenüberstellung der Themen beider Konzerte zeigt deutlich ihre Unterschiede. Konzert 124, das aus der frühesten Schaffensperiode Tartinis stammt, ist in seiner isometrischen Gliederung, in den zielstrebigen Bässen, in der Erhabenheit des Ausdrucks ganz von barockem Geist erfüllt. Konzert 125 dagegen zeigt deutlich die eingetretene Stilwandlung zum Sentimentalischen. Die klare melodische Führung von früher wird durch häufige Vorhaltsbildungen getrübt. Der Ausdruck wird „sanft und schwermütig", um Tartinis Worte zu gebrauchen. Man beachte den triebhaften melodischen Anstieg im 5. und 6. Takt (Beispiel S. 221) und wie sich die dadurch erzeugte Spannung in den darauffolgenden beiden Takten in einer Kette von sogenannten „Seufzern" entlädt. Beachtenswert ist auch die Harmonik dieses Stückes. Das häufige Berühren der Subdominante, die wiederholten Plagalschlüsse, verleihen dem Ganzen einen eigentümlich trüben, klagenden Charakter, der durch drängende Chromatik — man beachte die harmonische Rückung H-Dur = Cis-Dur (Takt 11—14) — und schneidende Dissonanzen (Takt 16!) noch gesteigert wird.[1]

In dem darauffolgenden Solo ist Tartini bestrebt, ausschließlich das thematische Material des vorangegangenen Ritornells zu verarbeiten. Auf glänzendes Geigenspiel verzichtet er ganz: die Solopartie wirkt als rein melodische Stimme, die sich dem Geist und Affekt des Ganzen unterordnet.

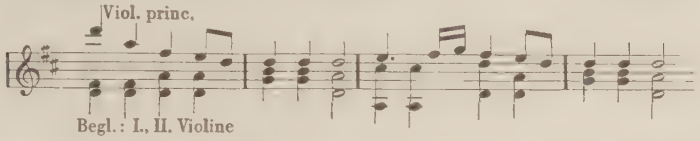
Gerade um die Einheitlichkeit des Ausdrucks nicht zu zerstören, konnte sich Tartini zeitlebens nicht entschließen, das kontrastierende „zweite Thema" einzuführen. Zu welcher verhängnisvollen Zersplitterung das duale Themenprinzip führte, zeigen die Arbeiten manches kleineren Meisters. Prächtige Kontrastwirkungen erreicht Tartini, in-

[1] Die Bezeichnung „Allegro assai" des Anfangs bezieht sich nicht auf das Tempo, sondern auf den Affekt. Der ausgesprochen lyrische Ausdruck des Stückes verlangt ein ruhig fließendes Zeitmaß bei innerlich bewegtem Vortrag.

dem er den Mittelteil des Konzertsatzes nach Zeitpraxis in die Paralleltonart versetzt.

In einem neuen Licht erscheint in der Tat der musikalische Ablauf des oben behandelten Konzertes, als unmittelbar nach dem fis moll-Abschluß des 2. Tutti die zweite Solo-Episode in klangvollem D-Dur einsetzt.

Allegro assai, Konzert 125, I. Satz, 2. Solo Tartini.

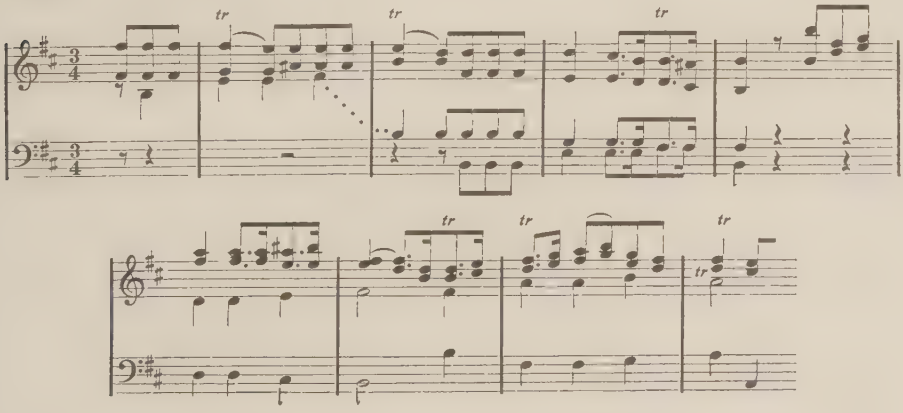


Bald treten jedoch die Molltonarten in den Vordergrund und der ursprüngliche Affekt dominiert wieder. Das kodaartige letzte Tutti schließt kurz und knapp den Satz ab.

Das Larghetto in D-Dur trägt die Inschrift „Lascia ch' io dica addio". Es ist kein schmerzlicher Abschied: Der Ausdruck bewegt sich im Gegensatz zum vorhergehenden Allegro in einer Sphäre friedlich-elegischen Empfindens. Die ruhige Melodie des Anfangs wird durch allmählich lebhafter werdende Rhythmen gesteigert, bis sie kurz vor der Dominant-Kadenz zu einem schwungvollen Höhepunkt gelangt. Im zweiten Teil erscheint der Anfangsgedanke in moll, er wird im Verlauf leicht variiert und später selbständig weitergeführt. Nach abermaligem rhythmischen und melodischen Aufschwung vor der Kadenz schließt dieses kleine Meisterstück in friedlicher Durstimmung.

Das Schlußallegro führt nach h-moll zurück. Schon die drängenden Tonwiederholungen des Anfangs und deren Entladung in pathetische Vorhaltsbildungen deuten auf die schwärmerisch-leidenschaftliche Affektsphäre des Satzes hin.

Allegro, Konzert 125, III. Satz, 1. Tutti Tartini.



Wie ein Schatten liegt der dunkle Charakter der Tonart über dem ganzen Satze, in dem hin und wieder lichtes Dur aufleuchtet.

Tonsprache und geistige Haltung des späten Tartini spiegeln sich in diesem Konzert vielleicht am prägnantesten wider. Leichter Anflug von Melancholie und das schmerzliche Empfinden stiller Resignation verbinden sich hier mit dem Ausdruck idyllischer Heiterkeit zu einer neuen Einheit, deren letzte künstlerische Vollendung — die Verbindung des Dyonisischen mit dem Apollinischen — uns freilich erst das Schaffen Mozarts offenbart.

3.

Als der Präsident de Brosses im August 1739 Padua besuchte, lernte er Tartini als Künstler und Menschen kennen. Er schildert ihn als „höflich, gefällig, ohne Hochmut und ohne Launen".[1] Dieses Urteil wird von zeitgenössischen Quellen immer wieder bestätigt. Man hat aber die andere Seite seines Wesens: den Mystiker, den Grübler und Fanatiker wenig beachtet. Denn wer konnte mitten in einer heiteren, sorglosen Welt in die Psyche dieses sonderbaren, weltabgewandten Menschen eindringen? „Ich weiß besser als alle anderen, was in meiner Seele vorgeht", schreibt er einmal an seinen Bruder.[2]

In hohem Alter lebt und schafft Tartini für sich allein. Die Hoffnungen, die er auf sein theoretisches System gesetzt hatte, gingen — wie wir gesehen haben — nicht in Erfüllung. Er, der jahrzehntelang hochgefeierter Meister seines Instrumentes war, mußte sich im Greisenalter böswillige, erniedrigende Angriffe gefallen lassen. Diesen Lebenskonflikt hat er nie ganz überwunden. Mit schmerzlicher Resignation blickt er auf sein Werk zurück. Er bleibt aber ungebrochen, weil er immer an sich selbst glauben kann:

> „Wenn die mühevolle Arbeit so vieler Jahre um die Begründung des wahren Prinzips der Harmonie mir keinen anderen Vorteil gebracht hätte als das Bewußtsein, aus einem ehrlichen Bedürfnis heraus geschrieben zu haben, so wäre ich belohnt genug und glücklich darüber, daß mir eine so hohe Ehre zuteil wurde."[3]

Über Tartinis letzte Lebensjahre legt sich allmählich ein undurchdringlicher Schleier. Je mehr er sich von der Welt der Wirklichkeiten zurückzieht, um so tiefer versenkt er sich in sein eigenes Innere. Der

[1] „Lettres familières ...", S. 224.

[2] Brief aus Padua v. 25. VI. 1747.

[3] Vgl. L. Caico, Due Giorni nel Civico Archivio di Pirano, in: Cultura Musicale, Jhrg. II, 1, S. 33.

Drang nach letzter Erkenntnis führt ihn von der Vielheit der realen Welt zu innerer Einheit, von der Mannigfaltigkeit zur Einfachheit. Dies ist aber der Weg eines jeden Mystikers,[1] ein Weg, den Tartini, der Einsiedler, beschreiten mußte, um seinem Lebensabend einen letzten ethischen Gehalt zu geben.

Es ist gelegentlich darauf hingewiesen worden, in welchen Formen sich Tartinis Mystik äußerte. Sie ist, wie jede echte Mystik, mit mathematischer Geistesrichtung aufs engste verbunden und knüpft an pythagoreische und mittelalterliche Anschauungen an. Alcuin definiert Musik als eine Lehre, die von den Zahlen, die in den Tönen gefunden werden, ausgeht. Ebenso leitet Tartini die Musik von der Zahl und der Zahlenmystik her. Nicht selten finden sich am Rande seiner Kompositionen geheimnisvolle Ziffern, die zweifellos auf musikalische Formspekulationen hinweisen, deren Bedeutung uns freilich nicht restlos geklärt ist.[2] An dieser Stelle sei nochmals auf die geheime Zeichenschrift Tartinis hingewiesen. Sie ist ein äußeres Symbol dieser Wesensart.

Der Hang zur Mystik verliert beim alternden Meister die äußeren Formen und wandelt sich in ein rein esoterisches Erlebnis um. Die Musik wird für ihn eine göttliche Macht, die dem Menschen die ewigen Gesetze der Natur und die Harmonie der Schöpfung offenbart. Sie gibt den Schlüssel zu jener universellen Platonischen Wissenschaft der Ideen und idealen Zahlen. Tartini glaubt, daß ihn zu dieser Erkenntnis sein Lebenswerk geführt habe. In einem seiner letzten Briefe an Padre Martini schreibt er darüber:

> „Ich verkünde Euerer Gnaden, daß wir Musiker den Ruhm haben könnten, Entdecker zu sein von jener Lehre der Ideen und Proportionen (delle ragioni e proportioni), die Platon mehr göttlich als menschlich nennt, die eher den Namen Weisheit als Wissenschaft verdient und deren Entdeckung von der Musik und Astronomie ausgeht. Dies Platons eigene Worte, die ein Musiker als wahr befunden hat. Die göttliche Vorsehung hat es gewollt, daß ich in meinen musikalischen Studien dem gleichen Prinzip wie Pythagoras und Platon begegnet bin."[3]

Dieselben Gedankengänge verfolgt Tartini bis zum letzten Brief, den er einige Monate vor seinem Tode an Padre Martini schrieb.[4]

Wie aus diesen Äußerungen Tartinis hervorgeht, muß das mathematisch-metaphysische Denken mit ungeheuerer Intensität sich seiner

[1] Vgl. R. Steiner, Was ist Mystik? in: Pfade der Seelenerlebnisse, Dornach 1929.

[2] Vgl. Ausführungen: Them. Verz. Konz. 44 und 72.

[3] Brief aus Padua v. 2. IV. 1769, Nr. 86 im Liceo Musicale, Bologna.

[4] Vgl. Brief v. 9. VI. 1769, Nr. 89 im Lic. Mus., Bologna.

bemächtigt haben. So war zum Schluß auch sein Musikunterricht stark mit rein spekulativen Betrachtungen durchsetzt. Als der junge J. G. Naumann 1765, während seiner zweiten italienischen Reise, voll Erwartungen zu Tartini in die Lehre ging, befremdete ihn die sonderbare Art des Unterrichts. „Die Arbeiten, die Tartini ihm auftrug," berichtet A. G. Meißner, Naumanns Freund und Biograph, „bestanden in lauter äußerst trockenen, äußerst mühsamen Rechnungen, zum Teil auch in Abschreibung einer Handschrift voll Zahlen und algebraischen Zeichen, deren Sinn er (Naumann) sich durchaus nicht deuten könnte ..." [1] Die Ausführungen Meißners — stets auf Naumanns persönlichen Berichten fußend — dürfen nicht nur als gut erfundene Anekdoten gewertet werden, denn das Bild Tartinis, das sich daraus ergibt, entspricht durchaus den bisher gewonnenen Eindrücken über das Wesen und die geistige Eigenart des hochbetagten Meisters.[2] Meißner führt weiter aus, Tartini stelle im Reich der Künste die Musik über Literatur und Malerei. Tartinis Meinung sei, daß die Tonkunst die Natur ergänze und vollende, überhaupt göttlich beschaffen sei, denn in sie hätte „der Schöpfer des Weltalls ... eine schwache Abbildung dessen, was er ist," hineingelegt.[3]

Dieser Gedanke wird auch in einem Brief Tartinis an den jungen Naumann ausgesprochen. Er empfiehlt darin für seinen weiteren Kunst- und Lebensweg „mit herzlicher Aufmerksamkeit auf die inneren Stimmen der göttlichen Vorsehung zu horchen", die „früher oder später sicherlich aus seinem Gemüt sprechen werden".[4] In diesen Worten klingt deutlich der Gedanke mit, daß der Musiker als gottbegnadetes Wesen ein Werkzeug der Allmacht sei, deren Einflüsterungen er in Töne umsetzt und zum Ausdruck bringt.

Die Zeit, aus der alsbald Mozarts reine Gefühlswelt wuchs, lebte sich in den bildenden Künsten in arkadischen Malereien und idyllischen Schäferszenen aus, musikalisch fand sie die Erfüllung ihrer Sehnsucht in Klängen lebensfroher Heiterkeit und unpathetischer Empfindung. Was könnte Tartini mit dieser selbstzufriedenen, problemscheuen Welt noch gemein haben? Während Haydn und Mozart eine neue Blütezeit der Tonkunst herbeiführen, versinkt Tartini mehr und mehr in seine dunkle Welt der Abstraktion. Abt Vogler, der eine Zeitlang in Padua

[1] „Bruchstücke z. Biogr. J. G. Naumanns", Bd. I, S. 156.

[2] Hier sei auch auf Meißners Bericht über die Symbolik Tartinis in Bezug auf die ethische Bedeutung der Tonkunst hingewiesen, a. a. O., S. 157 ff.

[3] A. a. O., Bd. I, S. 156—161.

[4] Brief aus Padua v. 31. X. 1764, Autogr. in B. B.

bei Valotti studierte und mit den dortigen geistigen Bestrebungen vertraut war, berichtet darüber folgendermaßen:

„Zu Padua herrschte in den Jahren 1760—1770 ein allgemeiner Hang zur Mystik und zur Universalwissenschaft. Ich besitze noch selbst den handschriftlichen Aufsatz eines dortigen schwärmerischen Philosophen, worin er alle Wissenschaften in einem Zirkel aufsammelt, die sich dann in einem metaphysischen Brennpunkt der Güte, Allmacht, Weisheit und Gerechtigkeit Gottes concentrieren sollen und aus welchem wieder unser Willen und Wissen gleich den Sonnenstrahlen hervorströmt... es sind lauter hieroglyphische Zahlenstellungen. Tártini arbeitete gegenseitig an einem Principio armonico (De' Principi dell'Armonia musicale) und auch dieses war zirkelförmig. Es war eine metaphysische Zeugung, die ein Wesen vornimmt um das andere hervorzubringen, doch so, dass das neuerzeugte Wesen kein abgetrennter Theil vom Erzeugenden wird, dass das Erzeugende immer das gleiche bleibt, während dem ein neuerzeugtes Wesen resultiert..." [1]

*

Es entspricht ganz dieser inneren Entwicklung Tartinis, daß er gegen Ende seines Lebens zur geistlichen Vokalkomposition griff. Diese letzten, abstrakten Schöpfungen des fast Achtzigjährigen sind mehr als bloßer Ausdruck seiner religiösen Sehnsucht. Sie sind die letzten unerbittlichen Konsequenzen seiner Anschauungen. Sein Streben nach Vereinfachung der Mittel, nach Entmaterialisierung des Klanges erreicht hier die äußerste Grenze des Möglichen. Setzart, Melodie und Rhythmus weisen fast choralmäßige Faktur auf. Der reine Vokalklang, in breite voneinander frei sich ablösende Harmonien gegliedert, dient dem Textwort gewissermaßen nur als tönender Hintergrund. Jeder äußere Kontrast, jede Verzierung des Klanges fehlt.

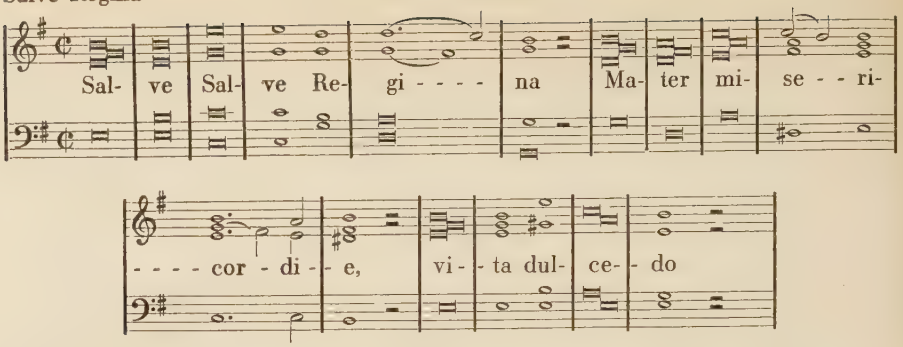
Unter solchen Umständen ist es erklärlich, daß diese Werke Tartinis ohne äußeren Erfolg blieben. Sein vier- und fünfstimmiges *Miserere* wurde im Jahre 1768 während der Karwoche in der Sixtinischen Kapelle gesungen, ohne Anklang zu finden. Es wurde dort nie wieder aufgeführt.[2]

Das Prinzip der Homophonie führt Tartini auch in seiner allerletzten Komposition — einem vierstimmigen *Salve Regina* — mit strengster Konsequenz durch.[3]

[1] Vgl. A. G. Meißner: Bruchstücke z. Biogr. J. G. Naumanns, Bd. I, S. 161 ff.

[2] Vgl. G. Tebaldini, L'Archivio Musicale della Cappella Antoniana, S. 78. Neuerdings bringt die Chorkapelle des Santo unter Führung ihres verdienstvollen Leiters Oreste Ravanello diese tiefen, klangschönen Vokalwerke Tartinis gelegentlich zur Aufführung.

[3] Das Ms., eine alte Abschrift in der Bibl. Ant. in Padua, datiert v. 5. III. 1773, ist betitelt: „Salve Regina a Quatro Vocci Ripiena (!) Ultima Compositione del Celebre Maestro Giuseppe Tartini."



Reiner Vokalklang, frei dahinschwebende Rhythmik, Tiefe des Ausdrucks und Klarheit der Deklamation vereinigen sich in Tartinischem Geiste zu einem letzten Ausdruck jener „Sphärenmusik", deren Erkenntnis er nach „der mühevollen Arbeit" seines Lebens errungen zu haben glaubte.

Wer vom rein musikalischen Standpunkt aus an diese nach außen hin völlig anspruchslos anmutenden Werke herangeht, kann zunächst kaum begreifen, welche Bedeutung sie für Tartini gehabt haben, wie stark sie mit seinem innersten Wesen verknüpft waren. Aber in einer Hinsicht tritt das Besondere an ihnen in auffallender Weise hervor. Obwohl sie nämlich in einer Zeit allgemeiner Verflachung und Verweltlichung des Kirchenstils entstanden sind, weisen sie jene Inbrunst und Gemütsergriffenheit auf, die für die geistliche Musik früherer Epochen charakteristisch ist. Damit treten in gewisser Hinsicht auch hier die klassizistischen Tendenzen Tartinis deutlich in den Vordergrund. Das Vorbild Palestrinas und dessen „Reform" der Kirchenmusik schweben ihm hier vermutlich vor. Tartini erfüllt dabei die Forderungen des Tridentinum in Bezug auf Verständlichkeit des gesungenen Textes in weit größerem Umfange, als dies der „Retter der Kirchenmusik" selbst getan hat. Vielleicht greift Tartini hier auf den Geist der Gregorianik zurück, auf jenen „antiken kirchlichen Gesang", von dem er in seinem Trattato di Musica mit Bewunderung sagt, er sei „Gravität, Majestät und Wohlklang, verbunden mit höchster Einfachheit".[1]

Für Tartini, der sich von der Gegenwart abwandte, um im Geiste antiker Einfachheit künstlerische Erfüllung zu finden, war es naheliegend, daß er sich von der klassischen Monumentalität Corellis angezogen fühlte. Er leitete, wie Burney berichtet, an Hand der Corellischen

[1] S. 144.

Sonaten Op. 5 die musikalische Erziehung seiner Schüler.[1] Dieser Bericht findet in dem bekannten Brief Tartinis von 1760 an seine Schülerin Maddalena Lombardini seine Bestätigung. Auch ihr empfiehlt er das Studium dieser Sonaten auf das dringendste. Seine Ehrfurcht vor dem Schöpfer dieses klassischen Werkes äußert sich auch in seiner charakteristischen Antwort an einen Musikdilettanten, der Tartini um die „Umarbeitung" einer Corellischen Variation bittet. Tartini schreibt:

> „In Bezug auf die Variation, die Euch nicht gefällt und die Ihr verändert haben möchtet, Euer Hochwohlgeboren, verzeiht mir, in hoc non laudo. Weder Ihr, noch ich noch soviel derer sind, können wir uns anmaßen, diese Freiheit zu nehmen. Es ginge schlecht und recht, doch nie ohne den Komponisten zu verletzen ..."[2]

Die Verehrung, die Tartini schon früher, jetzt aber mit erneuter Intensität, für Corelli hegte, konnte nicht ohne Wirkung auf das eigene Schaffen bleiben. Die letzten Konzerte durchdringt allmählich jenes hohe Pathos, das die Corellische und die spätbarocke Tonsprache im allgemeinen charakterisiert. Die geistige Entwicklung Tartinis seit dem Erscheinen seines Musiktraktates, sein Wirken abseits von den Hauptbestrebungen der Zeit führten ihn unweigerlich zu dieser seltsamen Verquickung des neu Errungenen mit dem Alten, zu einem typischen Altersstil, wie ihn die Musikgeschichte — freilich unter anderen Voraussetzungen — auch bei großen Meistern wie Josquin, Schütz, Bach oder Beethoven kennt.

Das Konzert 115 in a-moll, dem Grafen Lunardo Venier gewidmet, ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert. Mittelsatz und Schlußallegro sind regelmäßig gebaut, der erste Satz aber weist eine ungewöhnliche formale Anlage auf. Hätten wir es hier nicht mit einem Autograph zu tun, und wüßten wir nicht, welche Rückwirkungen die theoretischen Spekulationen Tartinis auf sein musikalisches Schaffen gehabt haben, so könnten wir an der Echtheit dieses Stückes zweifeln. Die Einteilung in viele, mehr oder weniger kurze, abgeschlossene und kontrastierende Abschnitte erinnert an den Bau mancher Corellischer Sonaten- und Konzertsätze.[3] Ähnlich wie bei diesen frühen noch von der Struktur der Kanzone beeinflußten Werken stellt auch Tartini im Konzert 115 zwei Gedanken einander gegenüber, die in ständigem

---

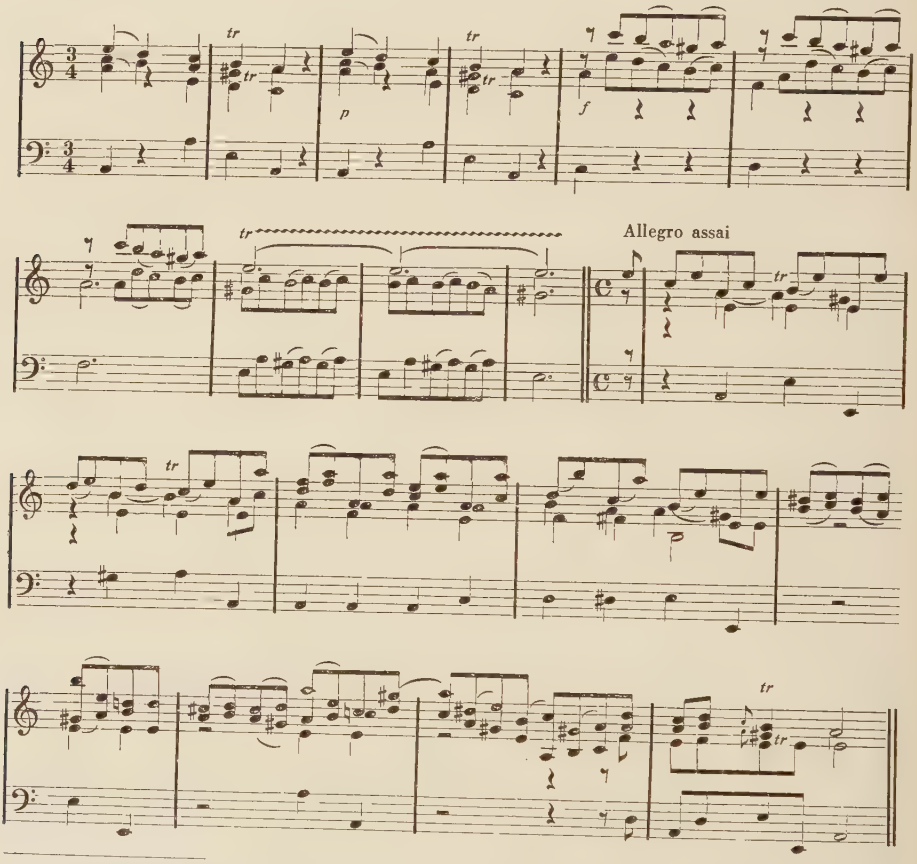
[1] Vgl. „General History of Music", Bd. III, S. 556.

[2] Brief aus Padua v. 23. II. 1766. Vgl. Conzatti, Compendio della vita di G. Tartini in: Fanzago, Elogi..., 1770.

[3] Vgl. erste Sätze: Triosonate IX Op. 1, Violinsonate I Op. 5, Concerto grosso I Op. 6.

Wechsel den Verlauf des ganzen Satzes bestreiten.[1] Der erste, ein getragenes, tiefernstes „Andante Cantabile", verklingt bald in einem Halbschluß. Unmittelbar darauf folgt der zweite Gedanke, ein corellischen Geist atmendes „Allegro assai", welches das eben mit Tönen tiefer Versunkenheit eingeleitete Ritornell affektvoll-leidenschaftlich beschließt.

Andante cantabile, Konzert 115, I. Satz, 1. Tutti — Tartini.



[1] Schema der formalen Anlage des Satzes.

1. Tutti		1. Solo				2. Tutti	2. Solo		3. Tutti
10	8	10	6	8	20	12	12	29	7
3/4 Andante cantabile	C Allegro assai	3/4 Andante cantabile	C Allegro assai	3/4 Andante cantabile	C Allegro assai		3/4 Andante cantabile	C Allegro assai	
T—D	T	T—D	T—D	D—D	^{0}D	^{0}D	Tp—D	D—T	T

Zum Gegensatz langsam-schnell des Zeitmaßes tritt auch ein solcher der Taktart hinzu. Der stärkste Wesensunterschied aber drückt sich in der Beschaffenheit der Melodik aus: dort die kleinen, eng aneinander gerückten, sinkenden Intervalle des „Andante Cantabile", hier die großen, sprunghaften, vorwärtsdrängenden des „Allegro assai". Die antike Anschauung: „je kleiner die Tonschritte, um so weichlicher das Ethos",[1] die ihre Gültigkeit auch im Zeitalter der Empfindsamkeit behält, charakterisiert vorliegende Affektgegensätze treffend.

Daß Tartini hier etwas Bestimmtes symbolisiert, dürfte bei seiner geistigen Einstellung mit Sicherheit angenommen werden. Die Art wie er beide Affektsphären durch das ganze Stück hindurch abwechselnd hervortreten läßt, wie er sie miteinander verknüpft und schließlich zur Einheit verschmilzt, deutet darauf hin, daß ihm hier ein tieferer Gedanke vorschwebte, eine Erkenntnis, die Gestalt und Ausdruck in der Sprache der Töne wiederfinden sollte.

*

Diese persönlichsten Äußerungen Tartinis blieben seinen Zeitgenossen unverständlich. Er versank allmählich in Vergessenheit, ehe ihn 1770 der Tod erlöste. Er verbrachte seine letzten Tage in stoischer Verklärung, befreit von menschlichen Affekten, losgelöst von allem Irdischen. Die Fäden, die ihn noch vor zwei Jahrzehnten mit der frohen Welt seiner Mitmenschen innig verknüpften, waren zerrissen. Ihm blieben nur noch die letzten Freunde: sein Lieblingsschüler Nardini, Padre Martini und Antonio Vandini, mit dem ihn „fünfzigjährige wahre und heilige Freundschaft" verband.[2]

Wenn heute der Name Tartinis auch über einen kleinen Kreis von Kennern hinaus bekannt ist, so läßt sich dies in erster Linie auf die Beliebtheit seiner *Sonata del Diavolo* zurückführen. Die Phantastik dieses Stückes und die reizvolle Legende über dessen Entstehung fesselte immer wieder die späteren Generationen. So ist mit diesem kostbaren Werk auch sein Schöpfer bis auf den heutigen Tag lebendig geblieben.

Das überlieferte Bild Tartinis ist freilich nur ein schattenhaftes, verzerrtes Phantasiegebilde. Deshalb wurde hier versucht, die Gestalt des Meisters von allem Legendären zu befreien, das Werden und Wirken seiner Persönlichkeit von einer rein geschichtlichen Perspektive aus

[1] Vgl. Abert, Die Lehre vom Ethos, S. 44 f.

[2] Vgl. Brief aus Padua v. 7. IV. 1769 an Padre Martini. (Lic. Mus., Bologna, Autogr. 37).

zu betrachten und damit sein wirkliches, an Erfolgen, Enttäuschungen und inneren Kämpfen reiches menschliches Schicksal zu zeigen.

Tartini erreichte nicht die Vollendung eines Haydn oder eines Mozart. Als Übergangsmeister blieb er nur ein Vorbote des klassischen Zeitalters. Doch seine Werke als Ausdruck einer Kulturepoche, als Mittler zwischen Spätbarock und Klassik, als Dokumente einer glut-erfüllten, nach künstlerischer Wahrheit strebenden Persönlichkeit sind als einzigartige, unwiederholbare Schöpfungen zu werten.

Vielleicht ist es vorliegender Studie gelungen, diese Zusammenhänge zwischen Werk, Zeit und Persönlichkeit zu erkennen und zum Ausdruck zu bringen.

Literaturverzeichnis.

Abkürzungen: A.f.MW.: Archiv für Musikwissenschaft.
D.d.T.: Denkmäler deutscher Tonkunst.
D.T.B.: Denkmäler der Tonkunst in Bayern.
D.T.Ö.: Denkmäler der Tonkunst in Österreich.
H.d.MW. Handbuch der Musikwissenschaft (Bücken).
I.M.G.: Internationale Musik-Gesellschaft.
R.M.I.: Rivista Musicale Italiana.
S.I.M.G.: Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft.
V.f.MW.: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.
Z.f.MW.: Zeitschrift für Musikwissenschaft.

Abert, Hermann: W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. 6. Auflage. Leipzig 1923.

„ Joh. Chr. Bachs ital. Opern und ihr Einfluß auf Mozart. Z.f.MW., Bd. I, S. 313. Leipzig 1918/19.

„ Glucks italienische Opern bis zum „Orfeo". Gesammelte Schriften und Vorträge, S. 287. Halle/S. 1929.

„ Gluck, Mozart und der Rationalismus. Gesammelte Schriften und Vorträge, S. 311. Halle/S. 1929.

Agricola, Johann Friedrich: Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz TOSI, Mitglieds der philharmonischen Akademie, mit Erläuterungen und Zusätzen. Berlin 1757. Italienischer Titel: Opinioni de' Cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato di Pierfrancesco TOSI, academico Filarmonico. (1723).

Algarotti, Conte Francesco: Opere. Cremona 1778—84.

„ Saggio sopra l'Opera in Musica. (1755). B.B.[1] Ai 6961. Vgl. auch Opere, Bd. III, S. 253—327).

Anonymus: Gedanken über die welschen Tonkünstler. Halberstadt 1751. (B.B. Cg 150).

Arteaga, Stefano: Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano. III Bände. Bologna 1783.

Bach, Karl Philipp Emmanuel: Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Berlin 1753—62. Neudruck von Walter Niemann. Leipzig 1906.

Bachmann, A.: Les grands violonistes du passé. Paris 1913.

Bartók, Béla: Volksmusik der Rumänen von Maramures. Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, Bd. IV. München 1923.

[1] B.B.: Staatsbibliothek Berlin. Bei alten, schwer erreichbaren Drucken oder Handschriften vorliegenden Verzeichnisses sind bequemlichkeitshalber die Bibliotheksignaturen angegeben worden.

Benedetti, Giorgio: G. Tartini. Studie im Programm des K. K. Staats-Gymnasiums in Pola. Pola 1893.
„ Giuseppe Tartini. (Estratto dall' Archeografo Triestino — Nuova Serie vol. XXI, fasc. I, parte Ia). Trieste 1896.
Benzon, Joseph: Katalog. Venedig 1818.
Beyschlag, Adolf: Die Ornamentik der Musik. Leipzig 1908.
Blainville, Charles Henri: L'Esprit de l'Art Musical, ou Réflexions sur la musique et ses différentes Parties. Genève 1754. (B. B. Hc 275).
Blume, Friedrich: Fortspinnung und Entwicklung. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929, S. 51. Leipzig 1930.
„ Josef Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1931, Leipzig 1932.
Böhme, Franz: Geschichte des Tanzes. Leipzig 1886.
Bonaventura, Arnaldo: Saggio storico sul Teatro musicale italiano. Livorno 1913.
Borren, Ch. van den: Contribution au Catalogue thématique des Sonates de Galuppi. R.M.I., Bd. XXX, S. 365. Torino 1923.
Botstieber, Hugo: Geschichte der Ouverture. Leipzig 1913.
Bouvet, Charles: Les Couperin. Paris 1919.
Brenet, Michel: La librairie musicale en France de 1653—1790 d'après les Registres de Privilèges. S.I.M.G., Bd. VIII, S. 440, 444, 446.
British Museum, Catalogue. London 1906/08/09/12.
Brosses, Charles de: Le Président de Brosses en Italie, lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740. Deuxième Edition. Paris 1858.
Brück, Paul: Glucks Orpheus und Eurydike, S. 474, A.f.MW., Bd. VII. Leipzig 1925.
Bücken, Ernst: Musik des Rokokos und der Klassik. H.d.MW., Potsdam 1929.
„ Der galante Stil. Eine Skizze seiner Entwicklung. Z.f.MW., Bd. VI, S. 418. Leipzig 1923/24.
Burney, Charles· General History of Music, III Vol. The Second Edition. London 1789.
„ The present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces, II Vol. London 1773.
„ Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien. Aus dem Englischen von Ebeling. Hamburg 1772.
„ The present State of Music in France and Italy. London 1771.
Caffi, Francesco: Storia della Musica Sacra nella Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318—1797. Venezia 1854.
Calvocoressi, M. D.: Esquisse d'une esthétique de la musique à programme. S.I.M.G., Bd. IX, S. 424 ff. Leipzig 1907—08.
Carli, Gian Rinaldo: Osservazioni sulla Musica antica e moderna (1784).
Cartier, Jean Battiste: L'art du Violon. Paris 1798, 1801.
Cesari, Gaetano: Sei Sonate notturne di G. B. Sanmartini. R.M.I., Bd. XXIV, S. 479. Torino 1917.
Chrysander, Friedrich: G. F. Händel. Leipzig 1858/60/67.
Cicogna, Emmanuelle: Lettera a Francesco Caffi. Venezia 1855. (B.B. 29.54 169).
Conzatti, Carlo: Compendio della vita di G. Tartini. In Fanzagos: Orazione delle lodi di G. Tartini. Padova 1770.
Corrette, Michel: Ecole d'Orphée. Paris 1738.
Corte, A. della e G. M. Gatti: Dizionario di Musica. 1925.

Cucuel, Georges: Quelques documents sur la librairie musicale au XVIIIe siècle. S.I.M.G., Bd. XIII, S. 385. Leipzig 1911—12.
Daquin, Pierre Louis: Lettres sur les Hommes célèbres. Paris 1752.
Dixmerie, de la: Les deux Ages du Goût. Amsterdam 1770.
Dlabacz, Gottfried Johann: Allgemeines historisches Künstler-Lexicon für Böhmen. Prag 1815.
Dommer-Schering: Handbuch der Musikgeschichte, 4.—6. Aufl. Leipzig 1923.
Eitner, Robert: Quellenlexicon. Leipzig 1900—04.
„ Buch- und Musikalienhändler und -Drucker. Leipzig 1904.
„ Buch- und Musikalienhändler, Buch- und Musikaliendrucker nebst Notenstecher. Leipzig 1904.
Emery, Frederic Barclay: The violin concerts through a period of nearly three hundred years. Chicago 1928.
Engel, Hans: Das Instrumentalkonzert in: H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. Leipzig 1932.
Engländer, Richard: Johann Gottlieb Naumann. Leipzig 1922. (B. B. Mus. Dn. 32).
Eximeno, Antonio: Dell'origine e delle regole della musica. Roma 1772.
Falk, Martin: Wilhelm Friedemann Bach. Leipzig 1913.
Fantoni, Gabrielle: Storia universale del Canto. Milano 1873. Bd. I, S. 273f., S. 211, S. 203.
Fanzago, Abate Francesco: Orazione delle lodi di G. Tartini. Padova 1770.
„ Elogi di G. Tartini primo Violonista nella Cappella del Santo di Padova e del P. Francesco Antonio Vallotti Maestro della medessima. Padova 1792. (B. B. Dt 27).
„ Elogi di 3 Uomini illustri Tartini, Vallotti e Gozzi. Padova 1792. (B.B. Ar 2141.
Fayolle, F.J.M.: Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti. Paris 1810.
Fedeli, Vito: Lettere di Musicisti italiani. R.M.I., Bd. XIX. Brief Tartinis an ? S. 696. Torino 1912.
Fellerer, Karl Gustav: Der Palestrinastil und seine Bedeutung im 18. Jahrhundert. Augsburg 1929.
Fétis, Franz Joseph-M. Arthur Pougin: Biographie Universelle des Musiciens, 2. Aufl. Brüssel 1860—80.
Fischer, Wilhelm: Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. Studien zur MW., III. Heft, S. 24. Leipzig, Wien 1915.
Flood, W. H. Grattan: Geminiani in England and Ireland. S.I.M.G., Bd. XII, S. 108. Leipzig 1910—11.
Fontenai, Abbé Louis Abel de: Dictionnaire des Artistes. Paris 1776.
Forkel, Johann Nicolaus: Allgemeine Literatur der Musik. Leipzig 1792.
Forno, Barone Agostino: Elogio di Tartini. Napoli 1792 (in Oeuvres complètes).
Framery et Ginguené: Encyclopédie méthodique (Musique). Paris 1791. (B.B. A. 7855).
Frati, Lodovico: Musicisti e Cantanti bolognesi del Settecento. R.M.I., Bd. XXI, S. 189. Torino 1914.
Fuchs, Aloys: Thematisches Verzeichnis über die Compositionen von A. Vivaldi, A. Corelli, G. Tartini. (B.B. Mus. ms. theor. K 828).

Fürstenau, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden. Dresden 1861—62.
Geiringer, Karl: Eine Geburtstagskantate von Pietro Metastasio und Leonardo Vinci. Z.f.MW., Bd. IX, S. 270. Leipzig 1926/27.
Geminiani, Francesco: The Entire New and compleat Tutor for the Violin, Containing the easiest and best Methods for Learners to obtain a Proficiency with some useful Directions, Lessons. Graces &c by Geminiani. To which is added a favourite Collection of Airs, Marches, Minuets Song-Tunes &c. Printed for John Preston at his Music Shop Nr. 97 near Beaufort Buildings Strand. Price 1 s. 6 d. London (1747)? (B.B. Mus. O. 14149).
„ Rules for playing in a true Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord particularly the thorough Bass. Opera VIII. London (Privileg von Juli 1739).
„ The Art of Playing on the Violin Op. IX. London 1751 (Nachdruck). (B.B. D.M.S. 210906).
„ A Treatise of good Taste in the Art of Musick. London 1749.
Gennari, Giuseppe: Saggio storico sopra le Accademie di Padova. Padova 1786.
Gerber, Ernst Ludwig: Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, Leipzig 1790.
„ Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler . . . . Leipzig 1812/13/14.
Gerhartz, Karl: Zur älteren Violintechnik. Z.f.MW., Bd. VII, S. 6f. Leipzig 1924/25.
„ Die Violinschule in ihrer musikgeschichtlichen Entwicklung bis L. Mozart. Z.f.MW., Bd. VII, S. 553. Leipzig 1924/25.
Ginguené: s. Framery et Ginguené.
Goldschmidt, Hugo: Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. Zürich, Leipzig 1915.
„ Die Lehre von der vokalen Ornamentik. Berlin-Charlottenburg 1907.
Goovaerts, Alphonse: Histoire et Bibliographie de la Typographie musicale dans les Pays Bas. Anvers 1880.
Graeser, Wolfgang: Bachjahrbuch 1924: Bachs „Kunst der Fuge". Vgl. Taf. III der Beilage zur „Kunst der Fuge". (Tartini-Tabellen). Leipzig 1924.
Grosley, Peter Johann (aus Troyes): Neue Nachrichten oder Anmerkungen über Italien und über die Italiener von zween schwedischen Edelleuten. Aus dem Französischen (1764) übersetzt von Joh. Matthias Schöckh. Leipzig 1768. (B.B. Rm 7949).
Grove, Sir George: Dictionary of Music and Musicians, III. Auflage. London 1927—1928.
Haas, Robert: Musik des Barock. H.d.MW. Potsdam 1929.
Hawkins, John: A general History of Music. 5 Bände. London 1776.
Heinichen, Johann David: Der Generalbaß in der Komposition. Dresden 1728.
Helfert, Vladimir: Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform. A. f. MW., Bd. VII, S. 117. Leipzig 1925.
Heuß, Alfred: Die venetianischen Opern-Sinfonien. S.I.M.G., Bd. IV, S. 404. Leipzig 1902—03.
„ Die Dynamik der Mannheimer Schule. Z.f.MW., Bd. II, S. 44. Leipzig 1919—20.

Hiller, Johann Adam: Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler neuerer Zeit, Teil I. Leipzig 1784.
„ Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Music betreffend. Leipzig 1766—70.
Hillman, Adolf: Mozart. Stockholm 1917.
Hortis, Attilio: Lettere famigliari del G. Tartini. In: Archeografo Triestino. 1884.
Huet: Ecole de Violon. Chalons-sur-Marne 1880.
Jalowetz, Heinrich: Beethovens Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und C. Ph. E. Bach. S.I.M.G., Bd. XII, S. 417—474. Leipzig 1910—11.
Janowka, Thomas Baltasar: Musicalisches Lexicon: Clavis ad thesaurum magnae artis musicae... Pragae 1701.
Jansen, Albert: Jean Jacques Rousseau als Musiker. Berlin 1884.
Kamienski, Lucian: Mannheim und Italien. S.I.M.G., Bd. X, S. 307. Leipzig 1908—09.
Knödt, Heinrich: Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen im Instrumentalkonzert. S.I.M.G., Bd. XV, S. 375. Leipzig 1913—14.
Kretzschmar, Hermann: „Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre". Peters Jahrbuch 1911—12.
Kuhač, Franz Xaver: Tartini und das kroatische Volkslied. In: Prosojeta. Nr. 1—3. Agram 1898.
Laborde, Jean Benjamin de: Essai sur la Musique. Paris 1780.
Lach, Robert: Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Wien 1913.
Lalande, Joseph Gerôme de: Voyage d'Italie. Oeuvres, Bd. VIII, S. 292 ff. Paris 1749.
Zweite Ausgabe: Voyage d'un Francois en Italie. Paris 1765/66.
Dritte Ausgabe: Voyage en Italie. Bd. IX, S. 53. Paris 1784. (B.B. Rm 7968).
La Mara: Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten, II Bände. Leipzig 1886.
Langhans, Wilhelm: Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig 1882/87.
Laurencie, Lionel de la: L'Ecole française de Violon. Paris 1923—24.
Lavignac, A. u. L. de la Laurencie: Encyclopédie de la Musique et Dictionaire du Conservatoire. Paris 1921.
Leo, Giacomo: Leonardo Leo musicista del sec. XVIII e le sue opere musicali. Napoli 1905.
Leoni, Raimondo: Elogio di P. Nardini (1793).
Lipowsky, Felix Joseph: Bayrisches Musiklexicon. München 1811.
Loisel: Über die Teufelstrillersonate Tartinis. In: Courier Musical, 15. Okt. 1907, S. 260, 265, 266.
Mainwaring, John: Memoirs of the Life of the late G. F. Händel. London 1760.
Marcello, Benedetto: Il teatro alla moda. (1722). Deutsche Übersetzung von A. Einstein. (1917).
Mariottini, Antonio: Storia dei musici. S. 84: Indroduzzione al sistema di Tartini. (B. B. Mus. ms. autogr. theor. datiert: Dresden 1776).
Marpurg, Friedrich Wilhelm: Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Berlin 1754—62 und 1778.
„ Anleitung zum Clavierspielen. II. Auflage. Berlin 1765.

Martini, Padre Giovanni Battista: Saggio fondamentale pratico di contrapunto fugato. Bologna 1774.
Masson, Paul-Marie: Musique italienne et musique française, S. 519—545. R.M.I., Bd. XIX. Torino 1912.
Mattheson, Johann: Der Vollkommene Kapellmeister. Hamburg 1739.
Meißner, August Gottlieb: Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns. Teil I: Prag 1804, Teil II: Wien 1814. (B.B. Mus. Dn 28n).
Mennicke, Carl: Johann Adolph Hasse, S.I.M.G., Bd. V, S. 230 u. 469. Leipzig 1903—04.
„ Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Leipzig 1906.
Mersmann, Hans: Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland. A.f.MW., II. Jahrg. Leipzig 1919—20.
„ Angewandte Musikästhetik. Berlin 1926.
Moos, Paul: Die Philosophie der Musik. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1922.
Moore: Lettres d'un voyageur anglois sur la France, la Suisse, l'Allemagne et l'Italie. Lausanne 1782. Bd. IV, Lettre LII, S. 67—71 aus Rom (B. B. P. W. 540).
Morossi, Francesco-Antonio: Elogio di Giuseppe Tartini. In Elogi Italiani, Tomo VIII. Venezia. (B. B. Ar. 2131).
Moser, Andreas: Zur Frage der Ornamentik und ihrer Anwendung auf Corellis Op. 5. Z.f.MW., Bd. I, S. 287. Leipzig 1918/19.
„ Geschichte des Violinspiels. Berlin 1923.
„ Zur Genesis der Folies d'Espagne. A. f. MW., Bd. I, S. 358. Leipzig 1918—19.
Moser, Hans Joachim: Geschichte der deutschen Musik, III Bände. Stuttgart und Berlin. 4. Auflage. 1926—1928.
Mozart, Leopold: Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg 1756. Faksimile-Neuausgabe von B. Paumgartner. Wien 1922.
Mozart, W. A.: Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. Herausgegeben von Ludwig Schiedermair. 5 Bände. München 1914.
Muffat, Georg: Vorrede zum... florilegium. 2 Teile. Wien 1695, 1698. (D.T.Ö., Bd. I 2 und II 2).
Nef, Karl: Geschichte der Sinfonie und Suite. Leipzig 1921.
Nettl, Paul: Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag. Z.f.MW., Bd. V. Leipzig 1922—23.
Neumayr, Antonio: Il Prato della Valle. Vgl. S. 135. Padua 1807. (B.B. hist. ital. III p. 597 Rp 3040).
Oxford History of Music. Oxford 1902.
Pallerotti, A.: Spettacoli melodramatici e coreografici rappresentati in Padova nei Teatri: Obizzi, Nuovo e del Prato della Valle dal 1751 al 1892. Padova 1892.
Pasini, Ferdinando: Il Tartini a Giuseppe Valeriano Vannetti. 12 lettere inedite. In: Pagine Istriane IV, Capodistria 1906.
Petri, Johann Samuel: Anleitung zur praktischen Musik. Lauban 1767/82.
Pincherle, Marc: Les Violonistes. Paris 1922. (B.B. D 1448 Mus.).
„ Antonio Vivaldi. In: Rassegna Musicale, Jhrg. II, Heft 11, 12. Torino 1929.
Piovano, Francesco: A propos d'une récente biographie de Léonard Leo. S.I.M.G., Bd. VIII, S. 70. Leipzig 1906—07.

Piovano, Francesco: Baltassare Galuppi. Note bio-bibliografiche. R.M.I., Bd. XIII, XIV, XV, Jg. 1906/07/08.
Poggendorf, J.C.: Geschichte der Physik. Vorlesungen gehalten a. d. Universität Berlin, III. Lieferung, S. 822 f. Leipzig 1879.
Pougin, Arthur: Les Violonistes et la Musique de Violon du XVIe au XVIIIe siècle. Paris 1924. (B.B. Mus. Fs 171). Vgl. Artikel über Tartini-Locatelli in R.M.I., Bd. XXIV, 1917, S. 192 ff.
Prölß, Robert: Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. Dresden 1878.
Pulver, Jeffrey: The literary Works of Tartini. Monthly musical Record, Jg. LII, S. 215. London 1922. (B.B. B. 4747).
Quantz, Johann Joachim: Selbstbiographie. In: Marpurg, Historisch-kritische Beyträge..., Bd. I, III. Stück, S. 197—250. Berlin 1755.
„ Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin 1752. Neuausgabe von A. Schering. Leipzig 1906.
Radiciotti, Giuseppe: Aggiunte e correzioni ai Dizionari biografici dei musicisti. Artikel über Bini, Pasquale. S.I.M.G., Bd. XV, S. 582—86. Leipzig 1913—14.
Rangoni, G.B.: Saggio sul gusto della musica. Livorno 1790.
Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig 1911—13.
„ Musiklexikon. II Bde., 11. Auflage. Berlin 1929.
„ Mannheimer Kammermusik im 18. Jahrhundert. Vorrede zu D.T.B., Jg. XV, Bd. XXVII. Leipzig 1914.
„ Geschichte der Musiktheorie, 2. Auflage. Vgl. S. 491 ff. Berlin 1920.
Riepel, Joseph: Anfangsgründe zur musical. Setzkunst. Regensburg 1752. (B.B. Gr. 276.40).
Roberti, Giuseppe: La musica in Italia nel secolo XVIII secondo le impressioni di viaggiatori stranieri. R.M.I., Bd. VII, S. 698, Bd. VIII, S. 519.
Rolland, Romain: Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit. Frankfurt a/M. 1922.
Rousseau, J.J.: Dictionaire de Musique. Vgl. Artikel „Système" u. „Harmonie". Paris 1753, 1764, 1767, 1768.
Rühlmann, Julius: Die Geschichte der Bogeninstrumente. Braunschweig 1882.
„ Antonio Vivaldi und sein Einfluß auf Joh. Seb. Bach. Neue Zeitschr. für Musik, Bd. LXIII, Jg. 1867, Nr. 45 ff. Leipzig. (B.B. B. 990).
Sabbatini, L.A.: Notizie sopra la vita e le opere del Vallotti (1780).
Sachs, Curt: Handbuch der Musikinstrumente. Leipzig 1920.
„ Die Streichbogenfrage. A.f.MW., Bd. I, S. 3. Leipzig 1918/19.
Salvatori, A.: Antonio Vivaldi (Il prete Rosso), note biografiche. In „Rivista della Città di Venezia" 1928.
Sandberger, Adolf: Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, Bd. I. München 1921.
„ Dall'Abaco: Vorrede zu D.d.T., Bd. I, Folg. II.
Schäfke, Rudolf: Quantz als Ästhetiker. A.f.MW., Bd. VI, S. 213. Leipzig 1924.
Schafhäutl, Karl Emil v.: Abt Georg Joseph Vogler. Augsburg 1888.
Scheibe, Johann Adolf: Über die musicalische Composition. Leipzig 1773. (B.B. Gs 151).
Schenk, Erich: Giuseppe Antonio Paganelli. Salzburg 1928.
Schering, Arnold: Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Riemann Festschrift. Leipzig 1909.

Schering, Arnold: Kritik zu Goldschmidts Musikästhetik des 18. Jahrh. Z.f.MW., Bd. I, S. 298—309. Leipzig 1918—19.
„ Instrumentalkonzerte deutscher Meister, Vorrede in D.d.T., Bd. XXIX bis XXX. Leipzig 1907.
„ Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des 18. Jahrhunderts. Kongreßbericht der I.M.G. 1906. Leipzig 1907.
„ Geschichte des Instrumentalkonzerts. II. Auflage. Leipzig 1927.
„ Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert. S.I.M.G., Bd. VII, S. 365. Leipzig 1905—1906.
„ Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters. Bachjahrbuch 1904.
„ Aufführungspraxis alter Musik. Leipzig 1931.
„ Beethoven in neuer Deutung. Leipzig 1934.
Schiedermair, Ludwig: Der junge Beethoven. Leipzig 1931.
Schilling, Gustav: Universal-Lexicon der Tonkunst. Stuttgart 1838.
Schmid, Otto: Die musikgeschichtliche Bedeutung der altböhmischen Schule Czernohorskys. S.I.M.G., Bd. II, S. 133—141. Leipzig 1900—1901.
Schneider, Max: Der Generalbaß Johann S. Bachs. Peters Jahrb. 1914/15, S. 27. Leipzig 1916.
Schökel, Heinrich Peter: Joh. Chr. Bach. Wolfenbüttel 1926.
Schubart, Christian Friedrich Daniel: Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. Wien 1806.
Schünemann, Georg: Geschichte des Dirigierens (vgl. Kap. V: Taktschlagen und Doppeldirektion im 18. Jahrhundert). Leipzig 1913.
Schurig, Arthur: Wolfgang Amadeus Mozart. (1913).
Sondheimer, Robert: Die formale Entwicklung der vorklassischen Symphonie. A.f.MW., VI. Leipzig 1922.
„ Giovanni Battista Sammartini. Z.f.MW., Bd. III, S. 83. Leipzig 1920—21.
„ Boccherini e la sinfonia in do maggiore. R.M.I., Bd. XXVII. Torino 1920.
„ Die Sinfonien Franz Becks. Z.f.MW., Bd. IV, S. 323. Leipzig 1921—22.
Squire, William Barclay: Publishers Numbers. S.I.M.G., Bd. XV, S. 420. Leipzig 1913—14.
Stancovich, Pietro: Biografia degli uomini distinti dell'Istria. III Bände, Trieste 1829. Vgl. Bd. II, S. 293. (B.B. Sc 6940).
St. Foix, Georges de: La chronologie de l'oeuvre instrumentale de Jean Baptiste Sammartini. S.I.M.G., Bd. XV, S. 308. Leipzig 1913—14.
Stillingfleet: Principles and Power of Harmony. Kommentar über Tartinis Tractat. (ms. br. mus.).
Straznicky, Stanislaw: G. Tartini und der kroatische Volksgesang. Beitrag in H. Riemanns Festschrift 1919. (Bibl. Univers. Lipsiae Ms. 01080).
Studeny, Bruno: Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert. München 1911.
Tamaro, M.: G. Tartini, La Vita. In der Festschrift: „Nel giorno della inaugurazione del monumento a G. Tartini in Pirano". Triest 1896.
„ „Giuseppe Tartini nel secondo centenario della sua nascita". In: Atti e Memorie della Società istriana di archeologia e storia patria. Vol XII, S. 217—254. Parenza 1897. (B. B. Sc 6904).
Tartini, Giuseppe: Trattato di Musica secondo la vera scienza del armonia. Padova 1754.

Tartini, Giuseppe: Risposta alla Critica del di lui Trattato di Musica di Mons. Le Serre di Ginevra. Venezia 1767.
„ De' principi dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere. Dissertazione. Padova 1767.
„ Libro del Contrapunto, appartenendo a Antonio Lehneis, Anno 1774. (B. B. Mus. ms. theor. 880).
„ Traité des Agréments de la Musique... traduit par le Sigr. P. Denis. Paris (1771). (B. B. Mus. theor. 1518).
„ Brief an Maddalena Lombardini. In: Europa Letteraria, Venedig 1770, Bd. V, II. Teil, S. 74f. (Vgl. auch Charles Bouvet, Une leçon de Giuseppe Tartini...).
Tebaldini, Giovanni: Giuseppe Tartini. In: Gazzetta musicale di Milano, August 1896, S. 568. (B. B. B. 5222).
„ L'archivio musicale della Cappella Antoniana di Padova. Padova 1895.
Torchi, Luigi: La musica istrumentale in Italia nei sec. XVI, XVII, e XVIII. In R.M.I. 1897/98/99/1900.
Torrefranca, Fausto: Le Sonate per Cembalo del Buranello. R.M.I., Bd. XVIII, XIX. Torino 1911/12.
Ugoni, Camillo: Biografia degli italiani illustri nelle Scienze, Lettere, ed Arti del secolo XVIII... publicata per cura del Prof. Emilio Tipaldo. Bd. II, S. 307—318. Venedig 1835.
Vatielli, Francesco: Arte e vita musicale a Bologna. Bologna 1927.
Vedova, Giuseppe: Biografia degli scrittori padovanni. Padova 1832.
Vetter, Walther: Georg Christoph Wagenseil, ein Vorläufer Christoph Willibald Glucks. Z.f.MW., Bd. VIII, S. 385. Leipzig 1925/26.
Volkmann, Johann Jacob: Nachrichten von Italien, III Bände. Leipzig 1770/71. Bd. III, S. 663. (B. B. Rm 9380).
Walther, Johann Gottfried: Musicalisches Lexicon. Leipzig 1732.
Wasielewski, Wilhelm Joseph von: Die Violine und ihre Meister. 7. u. 8. Auflage. Leipzig 1927.
„ Aus siebzig Jahren. (1897).
Wellesz, Egon: Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik. S.I.M.G., Bd. 15, S. 427. Leipzig 1913—14.
Wenzl, Josef Lorenz: Auf Tartinis Spuren. In „Musica Divina", Jg. XVII, S. 35. Wien 1929. Vgl. auch Zeitschrift für Musik, Bd. 95, S. 265. Leipzig 1928.
Wiel, Taddeo: I Teatri Musicali Veneziani del Settecento. Venezia 1897.
Wieselberger, Gustavo: G. Tartini. L'opera musicale. In der Festschrift „Nel giorno della inaugurazione del Monumento a G. Tartini in Pirano". Triest 1896.
Wotquenne, Alfred: Alphabetisches Verzeichnis der Stücke in Versen aus den dramatischen Werken von Zeno, Metastasio und Goldoni. Leipzig 1905.
Wright, Edward: Some observations made in travelling through France Italy &c. in the years 1720, 1721, 1722. II Vol., S. 79—80. Second edition London 1764. (B. B. Pw 162).
Wurzbach, Constant von: Biographisches Lexicon des Kaiserthums Oesterreich. Bd. 43. Wien 1881.
Wyzewa, Theodore und G. de Saint-Foix: W. A. Mozart. Paris 1912.
Ziliotto, Baccio: G. R. Carli e G. Tartini. In Pagine Istriane 1904, p. 8ff.

Thematisches Verzeichnis der Violinkonzerte Tartinis.

Die bis jetzt aufgefundenen und hier angeführten Konzerte erreichen die Zahl 125. Nach einer Bemerkung von Carlo Conzatti hat aber Tartini mehr als 200 Konzerte komponiert.[1] Die Richtigkeit dieser Angabe läßt sich freilich nicht nachprüfen. Zweifellos sind im Laufe der Zeit viele Werke des Meisters verloren gegangen, andere mögen unkatalogisiert oder unbekannt in kleineren Bibliotheken zerstreut sein, und eine dritte Gruppe befindet sich möglicherweise in privaten Händen.

Die „Biblioteca Antoniana" in Padua besitzt neben neueren handschriftlichen Partituren, die aus alten Stimmheften zusammengestellt worden sind, eine einzigartige Konzertsammlung Tartinischer Autographe.[2] Auch die Berliner Staatsbibliothek und die Pariser Bibliothèque du Conservatoire bewahren einen reichen Schatz an alten Handschriften und alten Drucken Tartinischer Konzerte. Die übrigen Bibliotheken, die nur über eine beschränkte Anzahl Konzerte verfügen, sind an Ort und Stelle nebst genauen Bibliotheksignaturen angeführt.

Die Numerierung der Konzerte ergab sich aus der fortlaufenden Anordnung des Materials nach Tonarten. Die Schaffensperioden Tartinis sind durch I, II, III gekennzeichnet. Es wird bei den Quellenangaben darauf hingewiesen, ob es sich dabei um Autographe, alte Manuskripte, alte Drucke, Nachdrucke oder Neuausgaben handelt. Bei Dubletten sind abweichende Fassungen und abweichende Satzanordnungen von Fall zu Fall vermerkt. Bei Autographen sind Format, Überschriften, Widmungen oder Mottos angegeben. Fehlende Tempoangaben werden vorschlagsweise in Klammern hinzugefügt.

Der Anhang enthält einen von Tartini verworfenen Konzertsatz, einige Konzerte, deren Ursprung man nicht mit Sicherheit auf Tartini zurückführen kann, und andere, die vermutlich Tartini unterschoben worden sind.

---

[1] Vgl. „Compendio della vita di G. Tartini" in Fanzago: „Orazione delle lodi di G. Tartini", Padova 1770.

[2] Die Zahl der autographen Konzerte von Tartini, die sich dort befinden, beträgt 59. Leider ist das Musikarchiv aus technischen Gründen Studierenden schwer zugänglich.

Verzeichnis der Bibliothek-Abkürzungen.

B.A.	Biblioteca Antoniana, Padua.
B.B.	Preußische Staatsbibliothek, Berlin.
Berlin Schloßbibl.	Schloßbibliothek, Berlin.
Berlin Singak.	Bibliothek der Singakademie, Berlin.
B. Joach.	Musikbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums, Templin-Uckermark.
B. Lpz.	Stadtbibliothek, Leipzig.
B.M.	Bayerische Staatsbibliothek, München.
Bologna.	Bibliothek des Liceo musicale, Bologna.
Br.Mus.	Musikabtlg. des British Museum, London.
Brüssel.	Kgl. Bibliothek, Brüssel.
Brüssel Cons.	Bibliothek des Kgl. Konservatoriums, Brüssel.
Cambridge F. W.	Fitzwilliam Museum, Cambridge.
C.P.	Bibliothek des Conservatoire National, Paris.
Dresd.	Sächsische Landesbibliothek, Dresden.
Musikfr. Wien.	Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.
Paris Nat.	Nationalbibliothek, Paris.
Rostock.	Universitätsbibliothek, Rostock.
Scheurleer.	Privatbibliothek im Haag.
Schwerin.	Mecklenburgische Landesbibliothek, Schwerin.
Wien Nat.	Nationalbibliothek, Wien.

Abkürzungen.

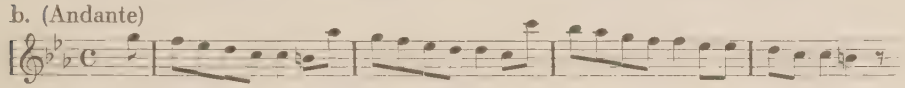
Autogr.	Autograph.
B.c.	Basso continuo.
Ch. Schr.	Chiffre-Schrift.
fol.	Folio.
ms.	Manuskript.
P.	Partitur.
qu.	Querformat.
St.	Stimmen.
Stb.	Stimmbücher.
V.	Violine.
Va.	Viola.
Vcl.	Violoncell.
Wz.	Wasserzeichen.

C-Dur.

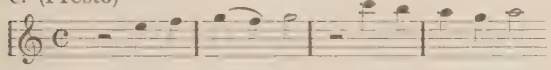
1. (I)[1] B.A. Autogr. 73, P. qu. fol., Besetzung: V. Princ., 2 V., Va., Vcl.[2]

a. (Allegro)

b. (Andante)



c. (Presto)

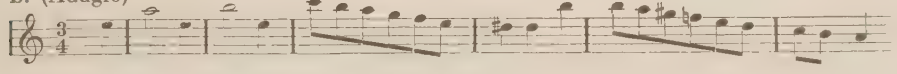


c) Unvollendet, bricht beim letzten Solo ab.

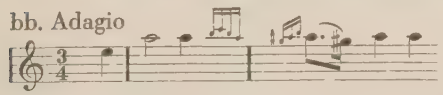
2. (I) B.A. Autogr. 72, P. qu. fol.
B.B. Mus. ms. 21635/13, St. fol.
B.M. und Br.Mus.: Druck Witvogel, Amsterdam Op. 2, Verlagsnum. 26, Konz. II, Stb. fol. (Stimmheft Viol. II. Rip. fehlt in beiden Bibl.).

a. (Allegro)

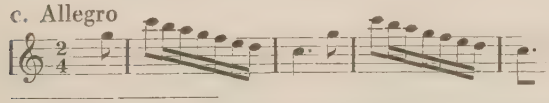
b. (Adagio)



bb. Adagio



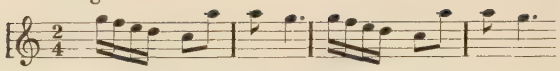
c. Allegro



[1] Die Ziffern I, II oder III beziehen sich auf diejenige Schaffensperiode Tartinis, zu der das betreffende Konzert jeweilig gehört.

[2] Diese Besetzung gilt — wenn nicht anders angegeben — für sämtliche Konzerte Tartinis.

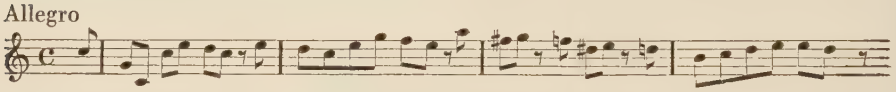
cc. Allegro



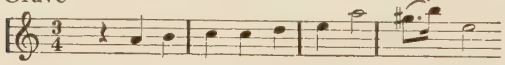
a) Im Autogr. Motto in Ch. Schr.: „Torna, ritorna o dolce mia speranza o dolce mio conforto, sebben tu mi voi morto io t'amo ancora." (Dasselbe Motto im Konz. 17, III. Satz).
Das II. Tutti durchgestrichen und umkomponiert.
b) Im Autogr. Motto in Ch. Schr.: „Se mai saprai ..."
bb) in B.B. anstatt b).
c) Im Autogr. Motto in Ch. Schr.: „Il di senza splendor la notte senza orror prima vedrai."
cc) in B.B. anstatt c).

3. (I) B.M. und Br.Mus. Druck Witvogel, Amsterdam Op. 2, Verlagsnum. 26, Konz. V, Stb. fol. (Viol. II Rip. fehlt in beiden Bibl.).

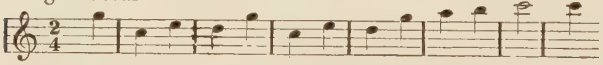
Allegro



Grave

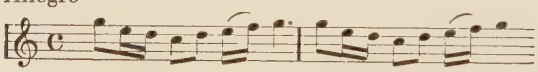


Allegro assai

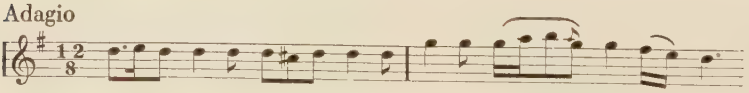


4. (I) B.A. ms. 18, P. fol.

Allegro



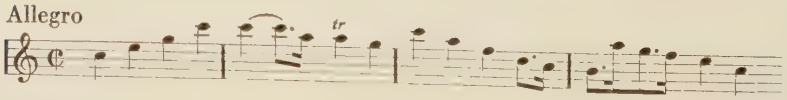
Adagio



Allegro assai

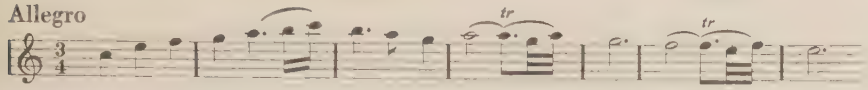
5. (II) B.A. ms. 17, P. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11228/31, P. fol.

Allegro



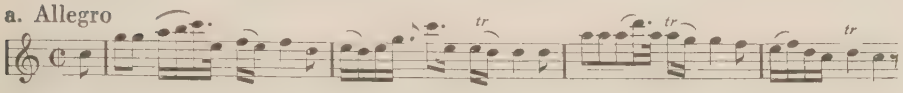
Largo andante

Allegro

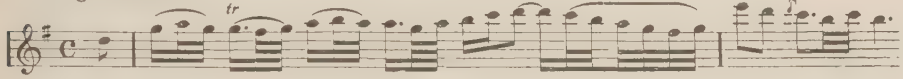


6. (II) B.A. Autogr. 65, P. fol.
Berlin Schloßbibl., Br.Mus., C.P. und Musikfr. Wien: Druck Welcker, London, Konz. II, Bearbeitung (von Abate Rota) für 2 V. u. B.c. Stb. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11227/8, P. fol.

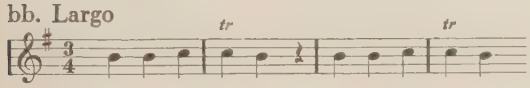
a. Allegro



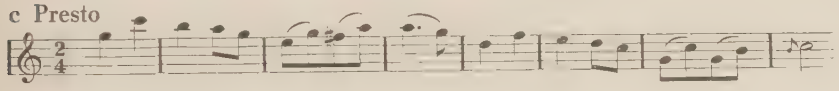
b. Largo andante



bb. Largo



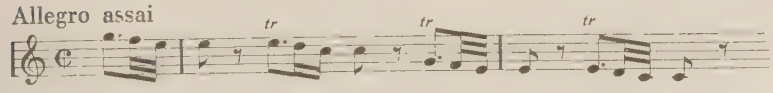
c Presto



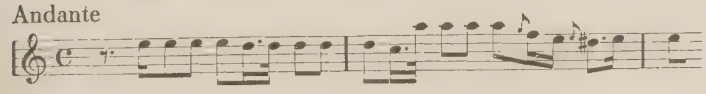
bb) in Welcker anstatt b).

7. (II) B.A. ms. 14, P. fol.
B.B. Mus. ms. 21635/7, St. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11228/35, P. fol.

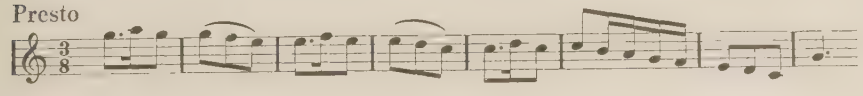
Allegro assai



Andante



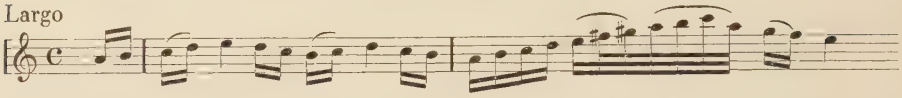
Presto



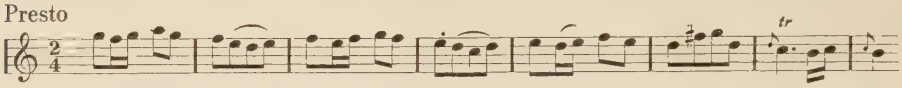
8. (II) B. A. ms. 13, P. fol.
B. B. Mus. ms. 21635/10, St. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/11, P. fol.

Allegro non molto

Largo

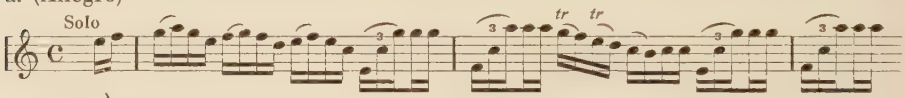


Presto

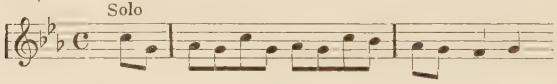


9. (II) B. A. Autogr. 71, P. fol.
Brüssel Cons. Druck Arnold Olofsen, Amsterdam, Konz. III, Cembalo-Arrangement von L. Frischmuth. Transponiert nach F-Dur. qu. 4°.
C. P. Grand fonds, ms. 11226/17, P. fol.

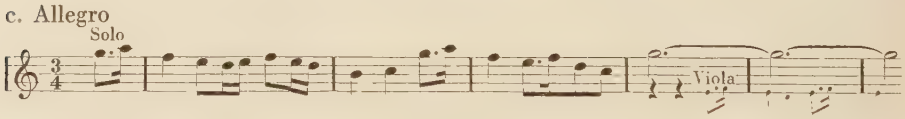
a. (Allegro)



b. (Grave)



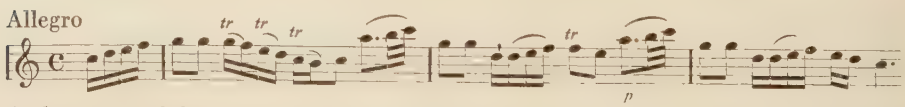
c. Allegro



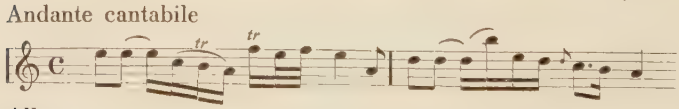
a) Motto: i. n. D. D. (vermutlich: in nomine Domini Dei).

10. (II) B. A. ms. 4, P. fol.

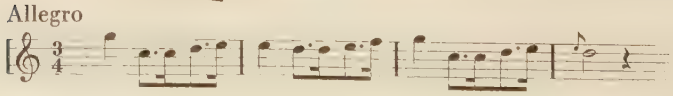
Allegro



Andante cantabile



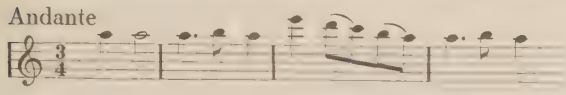
Allegro



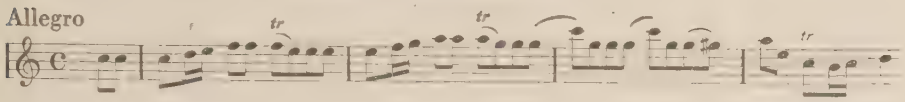
11. (II) B. A. ms. 40, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11227/1, P. fol.

Allegro

Andante

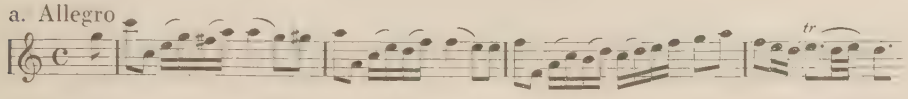


Allegro

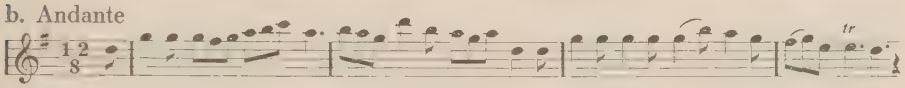


12. (II) B. A. Autogr. 70, P.

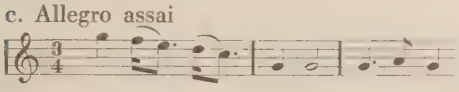
a. Allegro



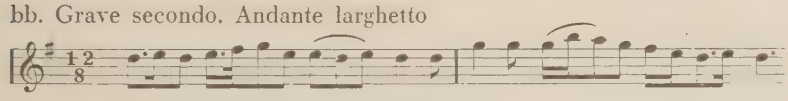
b. Andante



c. Allegro assai



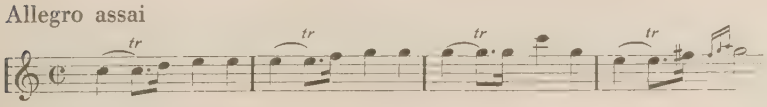
bb. Grave secondo. Andante larghetto



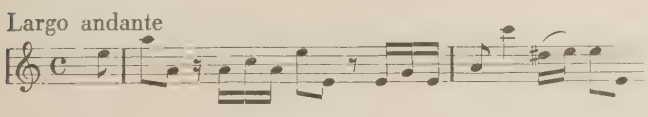
b) Motto: „Felice età dell' oro,
Bella innocenza antica,
Quando al piacer nemica
Non era la virtù."
bb) Motto: „Misero pargoletto."
Dieser Satz kann mit b) alternieren.

13. (III) B. A. ms. 42, P. fol. Dublette ms. 100, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11226/11, P. fol.

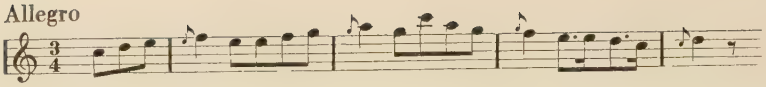
Allegro assai



Largo andante

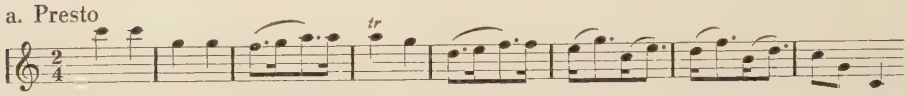


Allegro

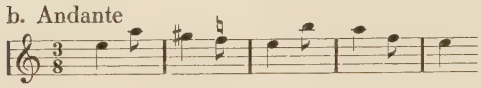


14. (II—III) B. A. Autogr. 66 A, P. fol.
C. P. Grand fonds ms. 11228/10, P. fol. (Nur Sätze c, d, e vorhanden).

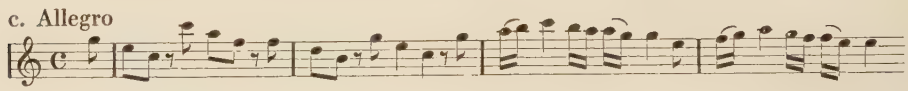
a. Presto



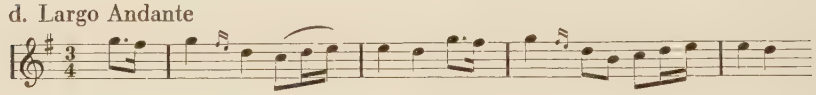
b. Andante



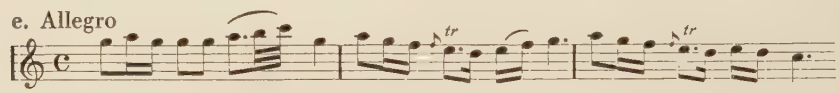
c. Allegro



d. Largo Andante



e. Allegro



Stilistisch gehören die Sätze c, d, e der zweiten Schaffensperiode an. Sie bilden ein abgeschlossenes Konzert in drei Sätzen. Diese Gestalt hat das ms. in C. P. Die Sätze a) und b) des Autographs gehören der letzten Schaffensperiode an. Sie sind vermutlich als Ersatz für c) und d) gedacht. In diesem Falle schließen sich die Sätze a, b, e zu einem Konzert zusammen.

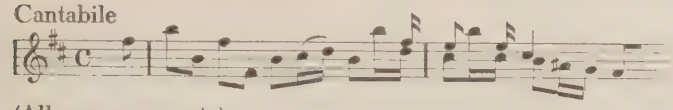
b) Motto: „Per pietà bell idol mio
non mi dir crudel ingrato
infelice sventurato
abbastanza il ciel mi fa."
d) Motto: „Stagion bella."
e) Motto: „Tornami lieto involto
anima del mio core
toglimi quel dolore
che mi traffigge . . ." (unleserlich)
Dieser Satz ist im Autogr. unvollständig.

D-Dur.

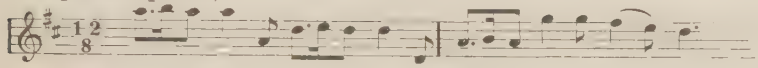
15. (I) B. A. Autogr. 79, P. qu. fol.
B. B. und Wien Nat. Druck Le Cène, Amsterdam, Op. 1, Lib. I, Verlagsnum. 536, Konz. IV, Stb. fol.
Cambridge F. W. ms. 23 g 2/5.

Allegro

Cantabile

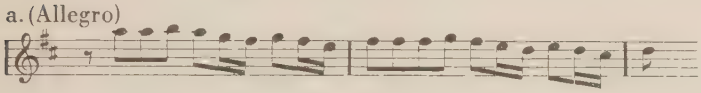


(Allegro non presto)

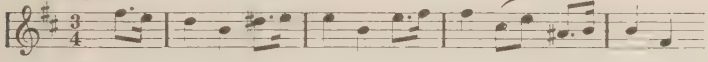


16. (I) B. A. Autogr. 90, P. fol.
Dresd. Mus. ms. 2456 o/1, St.

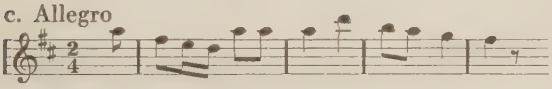
a. (Allegro)



b. Adagio



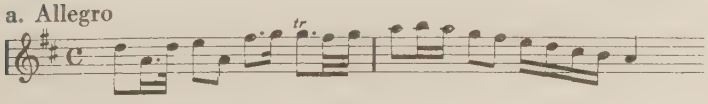
c. Allegro



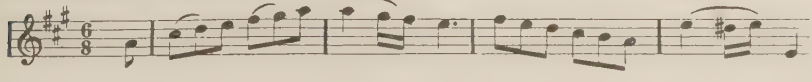
a) Zahlreiche Verbesserungen im Autogr. von Tartinis Hand. Das Dresd. ms. weicht gelegentlich vom Autogr. ab.

17. (I) B. A. Autogr. 101, P. qu. fol. (Das erste Blatt fehlt).
C. P. Grand fonds ohne Sign. (Nur Sätze a) und bb) vorhanden).

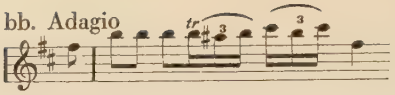
a. Allegro



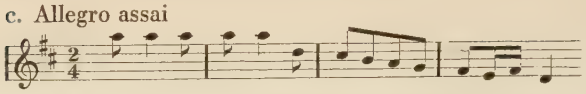
b. (Andante cantabile)



bb. Adagio



c. Allegro assai

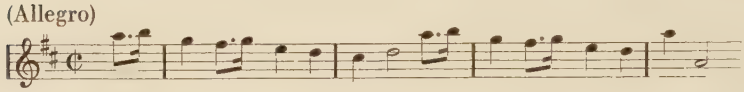


b) Motto in Ch. Schr.: „Spiegata ch'ha la rete sotto le verdi fronde il cacciator s'asconde e dolce suona."

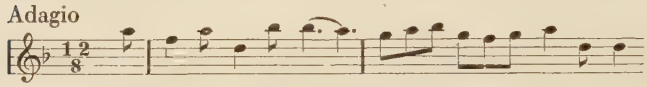
c) Motto in Ch. Schr.: „Torna ritorna o bella mia speranza." (Dasselbe Motto im Konz. 2, I. Satz).

18. (I) B. A. Autogr. 94, P. qu. fol.
B. B., Brüssel Cons. und Wien Nat. Druck Le Cène, Amsterdam, Op. 1, Lib. II, Verlagsnum. 548, Konz. VI, Stb. fol.

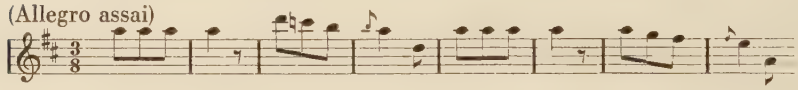
(Allegro)



Adagio

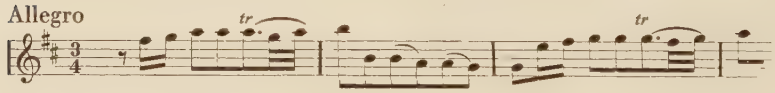


(Allegro assai)

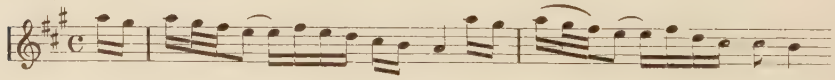


19. (I) B. B. Mus. ms. 21635/35, St. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/19, P. fol.

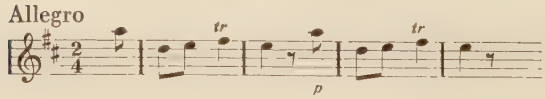
Allegro



Adagio

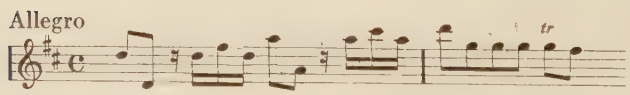


Allegro

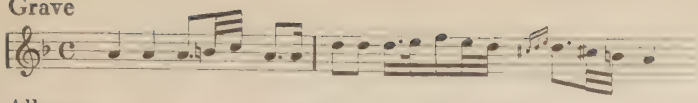


20. (I) B. B. Mus. ms. 21635/41, St. fol. Datiert 1742.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/4, P. fol.

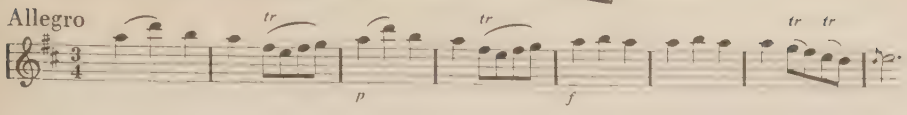
Allegro



Grave

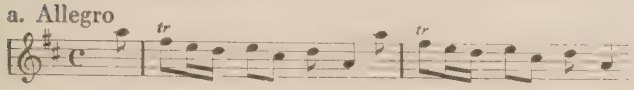


Allegro

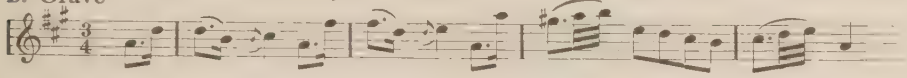


21. (I) B. A. Autogr. 56, P. fol. Dublette ms. 9 P. fol.
B. B. Mus. ms. 21635/44 St. fol. Papier Wz.: Anno 1742.

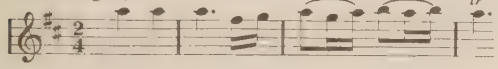
a. Allegro



b. Grave



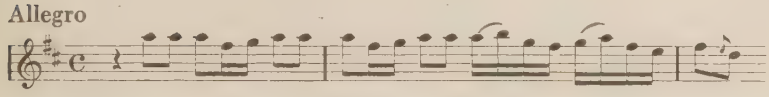
c. (Allegro)



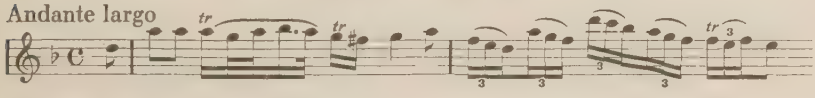
b) Steht im Autogr. an dritter Stelle, also nach c).
c) Motto in Ch. Schr.: „il crudel . . .“

22. (I) C. P. Grand fonds, ms. 11228/29, P. fol.

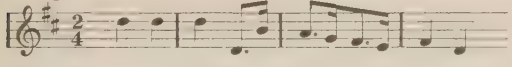
Allegro



Andante largo

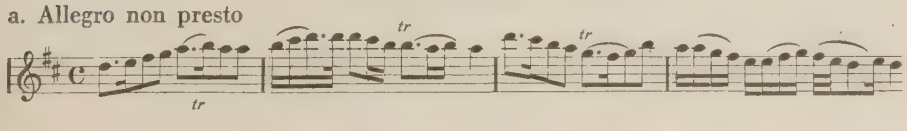


Allegro assai

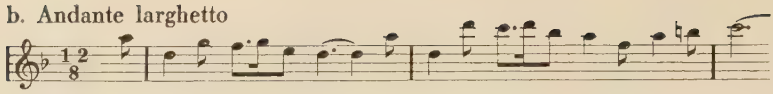


23. (II—III) B. A. Autogr. 80, P. fol. (enthält Sätze d und e).
B. A. ms. 27 P. fol. (enthält Sätze a, d und e).
C. P. Grand fonds, ms. 11228/27, (enthält alle fünf Sätze: a, b, c, d und e).

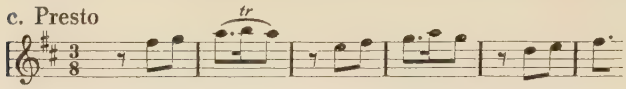
a. Allegro non presto



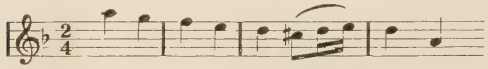
b. Andante larghetto



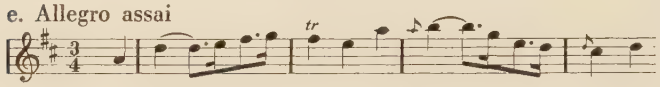
c. Presto



d. Andante assai



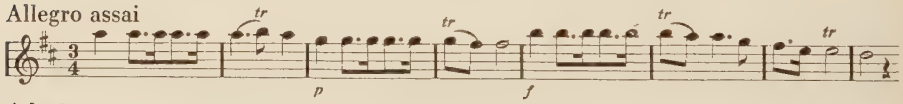
e. Allegro assai



Sätze a, b und c gehören stilistisch einer früheren Periode als d und e an und schließen sich zu einem regelmäßig gebauten Konzert zusammen. In einer späteren Zeit wurden dann vermutlich b und c durch d und e ersetzt.

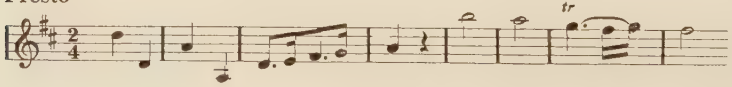
24. (II) B. A. Autogr. 54, P. fol.
B. B. Mus. ms. 21635/23, St. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11227/3, P. fol.
Dublette 11228/43, P. fol.

Allegro assai



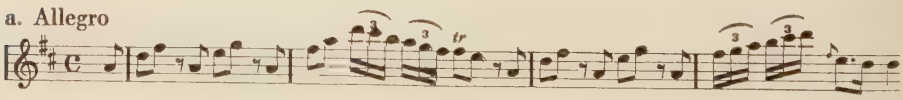
Adagio

Presto

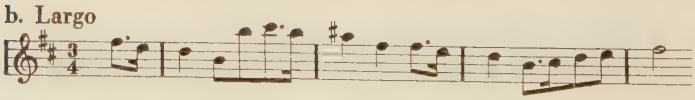


25. (II) B. A. Autogr. 91, P. fol.

a. Allegro



b. Largo

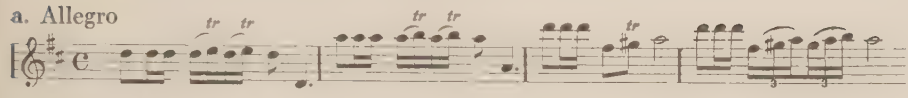


c. Allegro assai

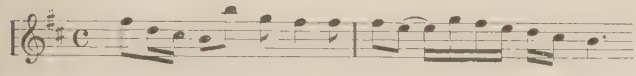
b) Motto: „La mia Filli . . ."

26. (II) B. A. ms. 26, P. fol.
C. P. Grand fond, ms. 11228/34, P. fol.

a. Allegro



b. Grave

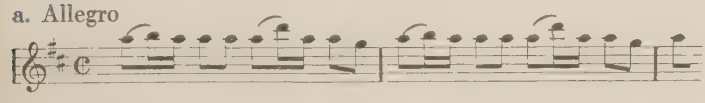


c. Allegro assai

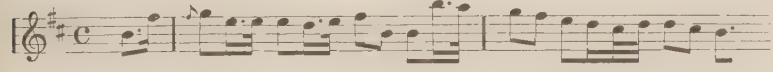
a) Them. Verwandtschaft mit Konz. 96 in A-Dur (Allegro).

27. (II) B. A. ms. 25, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/37, P. fol.

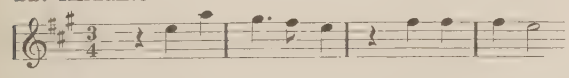
a. Allegro



b. Andante



bb. Andante

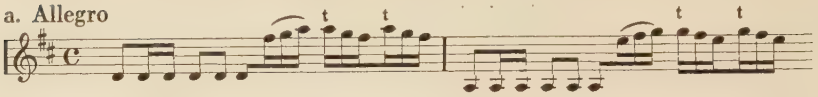


c. Allegro

bb) nur in C. P. anstatt b).

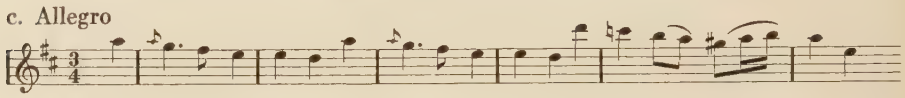
28. (II) B. A. ms. 1, P. fol. V. Princ., 2 V., Va., Vcl. und 2 Hörner (späterer Zusatz).
B. B. Mus. ms. 21635/40. St. fol. (mit Hörnern).
C. P. Grand fonds, ms. 11228/28, P. fol.

a. Allegro



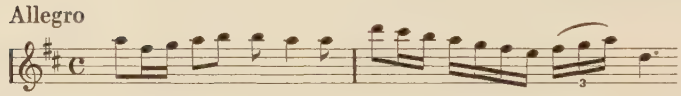
b. Andante

c. Allegro

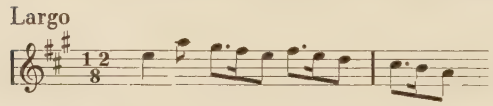


29. (II) B. A. Autogr. 55 P. fol. Nur a) vorhanden.
B. B., B. M. und Paris Nat.: Druck Boivin Libro I, Konz. III, Stb. fol.
Cambridge F. W. ms. 23 g 2/3.
Neuausgabe von Mario Corti: Ricordi, Milano, P. 120068.

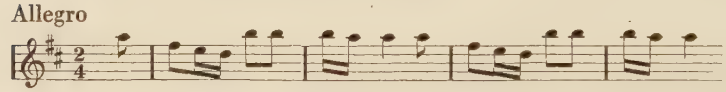
Allegro



Largo



Allegro

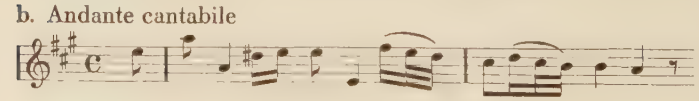


In M. Cortis Ausgabe ist der Mittelsatz durch das Largo aus dem Konz. 24 willkürlich ersetzt.

30. (II) B. A. ms. 89, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11227/20, P. fol.

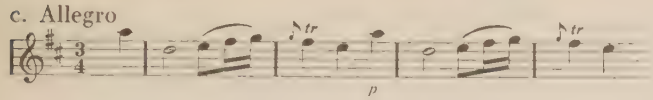
a. Allegro non presto

b. Andante cantabile



bb. Andante

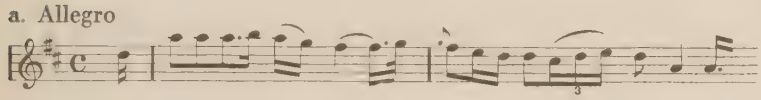
c. Allegro



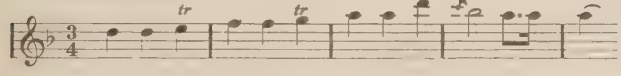
bb) nur in B. A. als zweiter langsamer Satz vorhanden; kann mit b) alternieren.

31. (II) B. A. Autogr. 93, P. fol.
B. B. Mus. ms. 11228/39, P. fol.

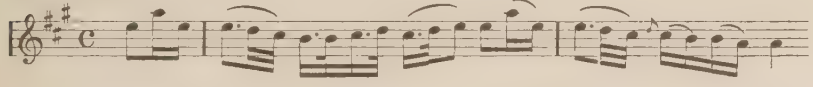
a. Allegro



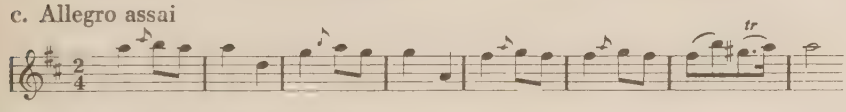
b. Andante assai



bb. Andante



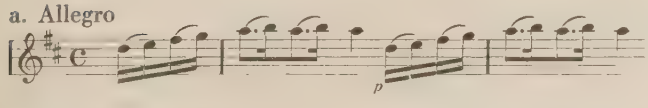
c. Allegro assai



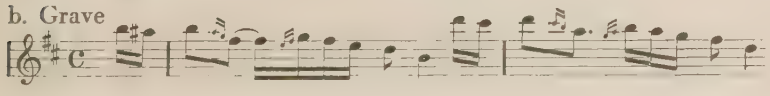
bb) in B. B. anstatt b.

32. (II) B. B. Mus. ms. 21635/47, St. fol. (mit Hörnern).
Brüssel Cons. Druck Arnold Olofsen, Amsterdam, Konz. III, Cembalo-Arrangement von L. Frischmuth. Transponiert nach B-Dur. qu. 4°.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/12, P. fol.

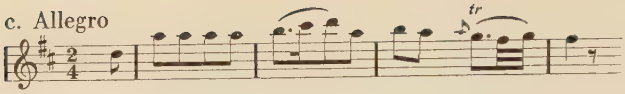
a. Allegro



b. Grave



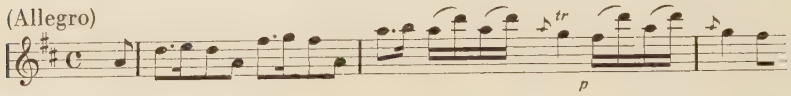
c. Allegro



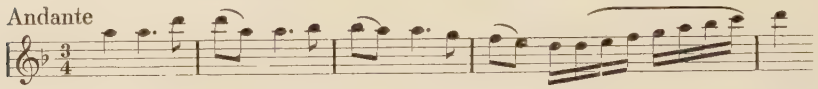
b) bei Frischmuth frei bearbeitet.

33. (II) C. P. Grand fonds, ms. 11226/5, P. fol.

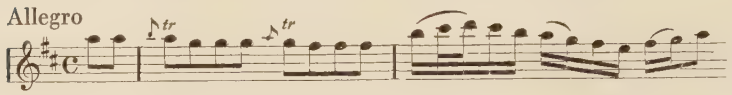
(Allegro)



Andante

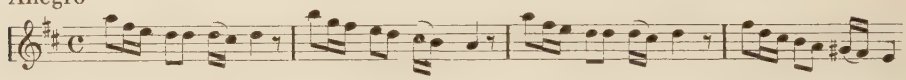


Allegro

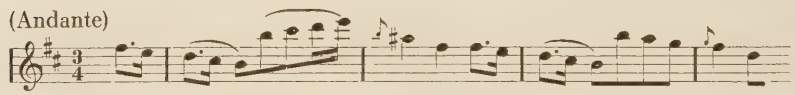


34. (II) C. P. Grand fonds, ms. 11226/9, P. fol.

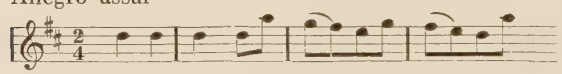
Allegro



(Andante)

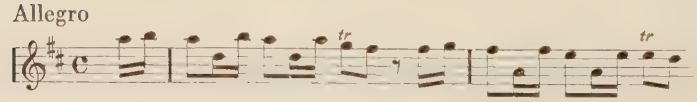


Allegro assai



35. (II) B. B. Mus. ms. 21635/28, P. u. St. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11227/14, P. fol.

Allegro



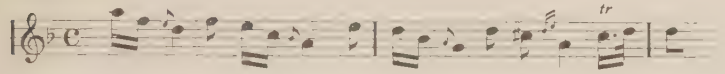
Andante

Allegro

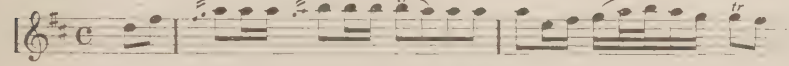
36. (II) B. B. Mus. ms. 21635/20, P. u. St. fol.
Berlin Schloßbibl., Br. Mus., C. P. u. Musikfr. Wien: Druck Welcker-London, Konz. I, Bearbeitung (von Abate Rota) für 2 V. u. B. c. Stb. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11227/18, P. fol. Dublette: der I. Satz (nach Pougin: ein Autogr.).

Allegro

Larghetto



Allegro

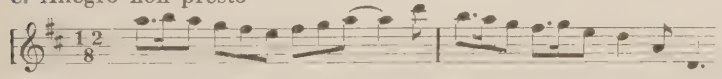


37. (II) B. B. Mus. ms. 21635/32, P. u. St. fol.
C. P. Mus. ms. 11226/2, P. fol.

a. Allegro

b. Andante non largo

c. Allegro non presto

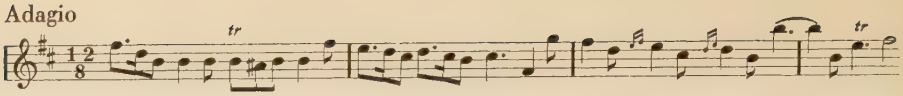


b) ausgeschriebene Verzierungen nach einem autogr. Blatt Tartinis (B. B.).

38. (II) B. A. ms. 23, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/44, P. fol.

Allegro asasi

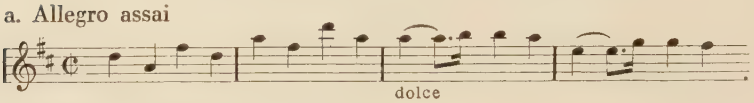
Adagio



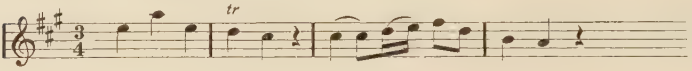
Allegro assai

39. (II) B. A. ms. 44 P. V. Pr., 2 V. (geteilt), Va. (geteilt), Vcl. (geteilt), 1 Oboe, 2 Hörner.
C. P. Grand fonds, ms. 11227/11, P. fol.

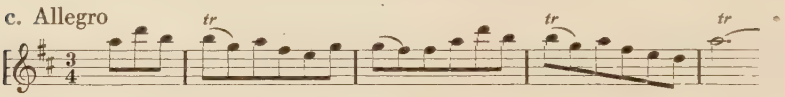
a. Allegro assai



b. Andante cantabile



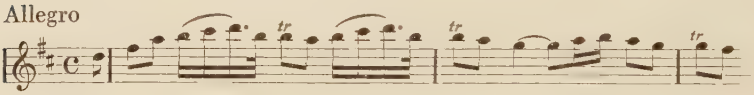
c. Allegro



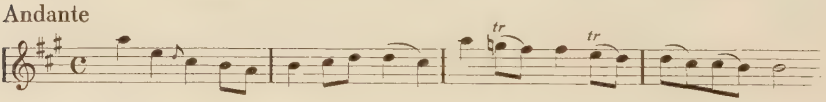
c) enthält ausgeschriebenes Capriccio (54 Takte).

40. (III) B. A. Autogr. 58, P. fol.

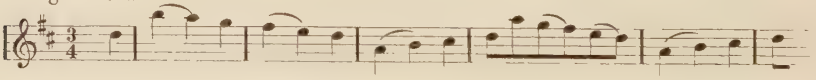
Allegro



Andante



Allegro assai

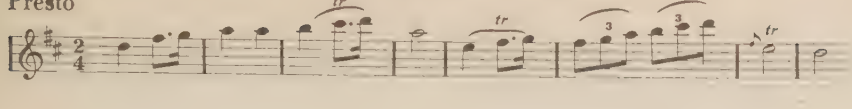


41. (III) B. A. ms. 24, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/22, P. fol.

Allegro

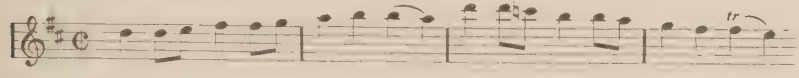
Largo andante

Presto

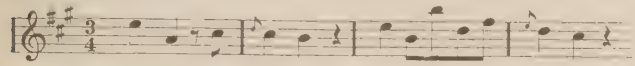


42. (III) B. A. Autogr. 53, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/26, P. fol.

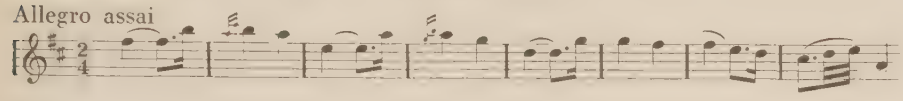
Presto



Larghetto



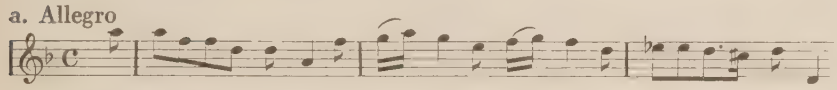
Allegro assai



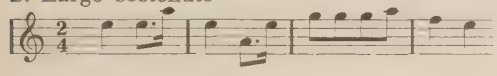
d-moll.

43. (I) B. B. Mus. ms. 21635/54, St. fol.

a. Allegro



b. Largo sostenuto

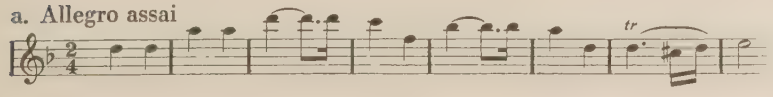


c. Allegro

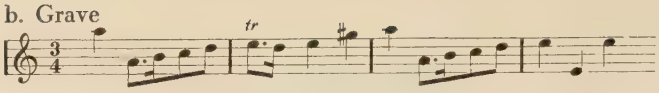
c) enthält ausgeschriebenes Capriccio (35 Takte).

44. (I) B. A. Autogr. 62, P. qu. fol.
B. B. Mus. ms. 21635/57, St. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/32, P. fol.

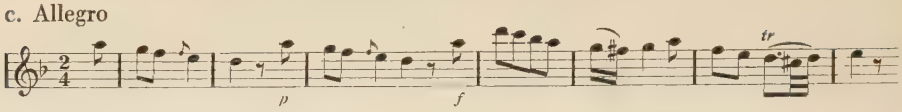
a. Allegro assai



b. Grave



c. Allegro



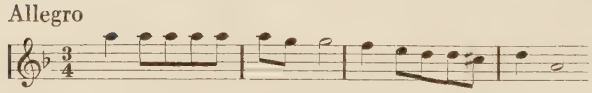
a) Motto in Ch. Schr.: „Torna al . . . to (?) torna."
b) Motto in Ch. Schr.: „Ombra diletta anch' io . . ."
Am Anfang des III. Satzes des Autogr. stehen folgende arithmetische Spekulationen:

$$\begin{array}{r} 108 \\ 72 \\ \hline 280 \end{array} \qquad \begin{array}{r} 3:280 \\ 93 \end{array}$$

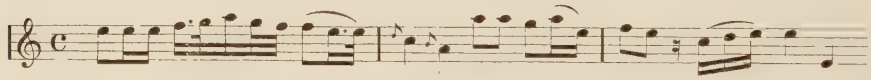
Diese Zahlen stehen teilweise in gewissem Zusammenhang mit den einzelnen Sätzen. 280 entspricht der Taktzahl des ersten Satzes. 280—93 = 187: ergibt die Taktzahl des letzten Satzes. Der Mittelsatz besteht aus 77 Takten. Vermutlich beziehen sich diese Zahlen auf die Länge (in Taktzahlen) der einzelnen Sätze, die das Verhältnis (annähernd) 3 : 1 : 2 aufweisen.

45. (III) B. A. Autogr. 61, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11227/5, P. fol.
Neuausgabe von Emilio Pente: Anton J. Benjamin, Hamburg. (Bearb. f. V. u. Kl.)

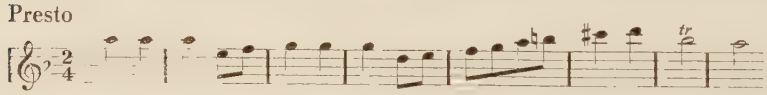
Allegro



Grave



Presto

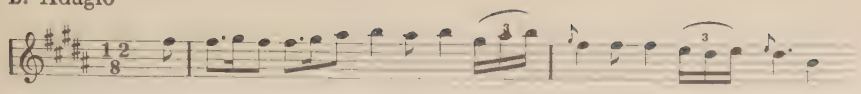


E-Dur.

46 (I) B. A. Autogr. 102, P. qu. fol.
B. M. u. Br. Mus. Druck Witvogel, Amsterdam, Op. 2, Verlagsnum. 26. Konz. VI, Stb. fol. Viol. II Rip. fehlt in beiden Bibl.

a. Allegro

b. Adagio

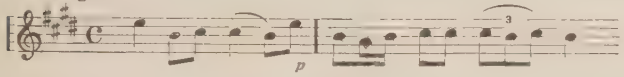


c. Allegro

b) Motto in Ch. Schr.: al mare, al bosco, al rio io cerco l'idol mio e non lo trovo.
Auch Mittelsatz des Konz. 52.
c) Das Autogr. enthält Capriccio (32 Takte). Druck Witvogel enthält ein anderes Capriccio (33 Takte).

47. (I) B. A. ms. 11. P. fol.
B. B. Mus. ms. 21635/74, St. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11226/3, P. fol.

a. Allegro



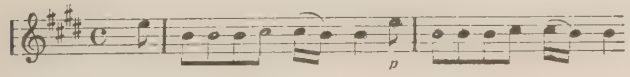
b. Adagio

c. Allegro assai

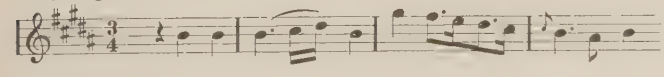
c) enthält ausgeschriebenes Capriccio (45 Takte).

48. (I) B. A. Autogr. 45, P. qu. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/14, P. fol.

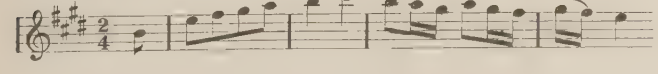
a. (Allegro)



b. (Largo)



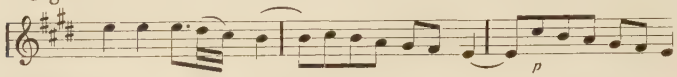
c. (Allegro)



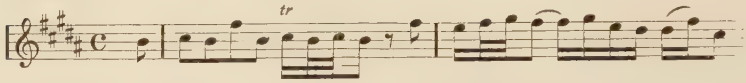
a) Motto in Ch. Schr.: „Volgetemi pietoso un guardo più amoroso, o luci belle si ma troppo fiere."
Thematische Verwandtschaft mit Konz. 99 in A-Dur (I. Allegro).
b) Motto in Ch. Schr.: „Rondinella vaga e bella, che dal mar faccia tragitto, lascia il nido e all' aere infido fida il volo e la speranza."
c) enthält ausgeschriebenes Capriccio (38 Takte).

49. (II) B. B. Mus. ms. 21635/77, St. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11226/7, P. fol.

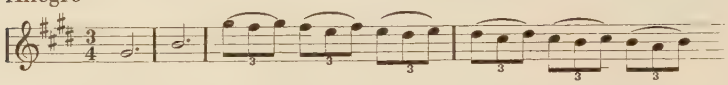
Allegro



Grave

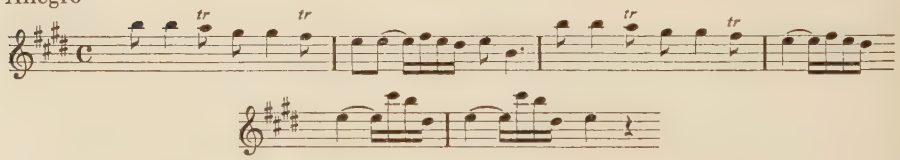


Allegro



50. (II) B. A. ms. 12, P. fol.
B. B. Mus. ms. 21635/68, St. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/36, P. fol.
Brüssel Cons. Druck A. Olofsen, Amsterdam, Konz. V, Cembalo-Arrangement von L. Frischmuth. Transponiert nach C-Dur. qu. 4°.

Allegro

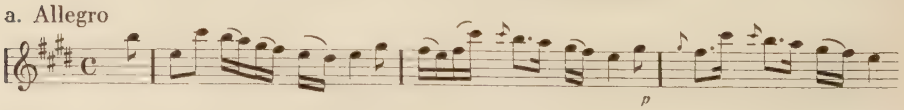


Grave

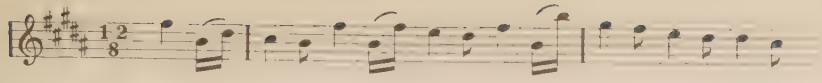
Presto

51. (II) B. A. Autogr. 46, P. qu. fol.
B. B. Mus. 21635/71, (nur V. Princ. vorhanden).

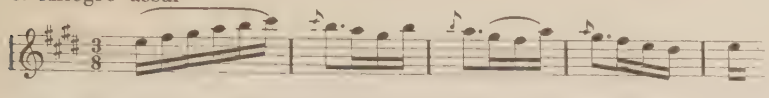
a. Allegro



b. Grave



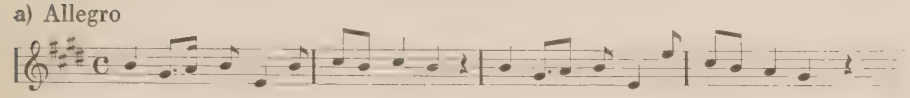
c. Allegro assai



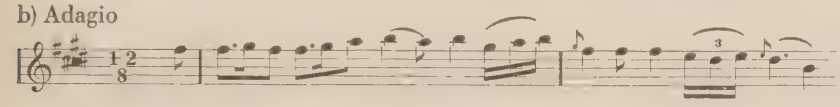
b) Motto in Ch. Schr.: „Tortorella bacie . . ."

52. (II) B. A. ms. 33, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/30, P. fol.
Schwerin Mus. ms. 5367, St. fol.
Neuausgabe v. Clemens Meyer: Leuckart, Leipzig. (Bearb. f. V. u. Kl.).

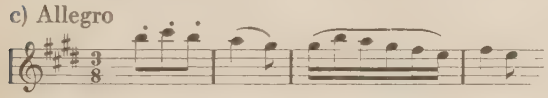
a) Allegro



b) Adagio



c) Allegro

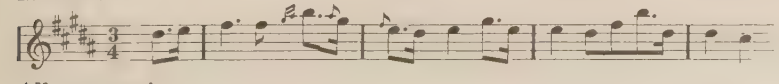


b) auch Mittelsatz des Konz. 46.

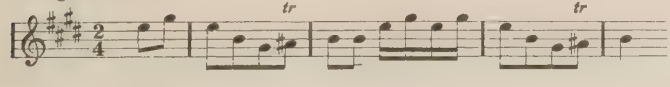
53. (II) B. A. Autogr. 84, P. fol.
B. B. Mus. ms. 21635/65, St. fol. (Papier Wz.: 1742).
Berlin Schloßbibl., Br. Mus., C. P. und Musikfr. Wien: Druck Welcker, London, Konz. V, Bearbeitung (von Abate Rota) für 2 Viol. und B. c. Transp. nach D-Dur. Stb. fol.

Allegro

Andante

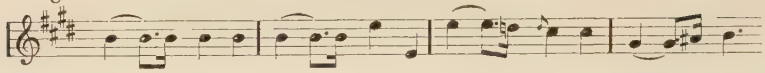


Allegro assai

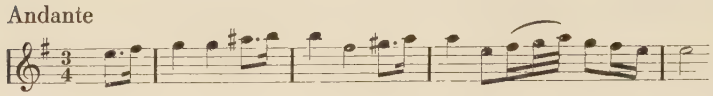


54. (III) B. A. Autogr. 47, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11227/15, P. fol.

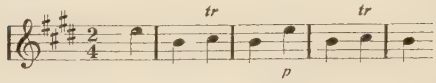
Allegro



Andante



Presto

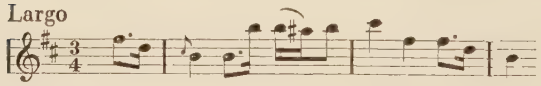


e-moll.

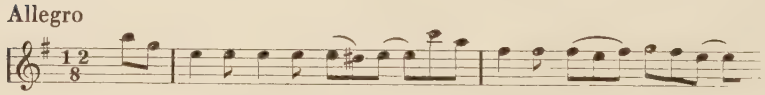
55. (I) B. B. und Wien Nat. Druck Le Cène, Amsterdam, Op. 1, Lib. I, Verlagsnum. 536, Konz. II, Stb. fol.
Dresd. ms. 2456 o/1, P. u. St. fol.

Allegro

Largo



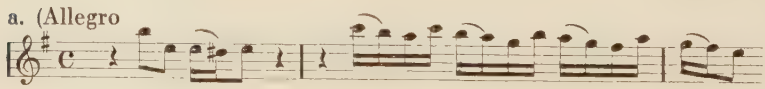
Allegro



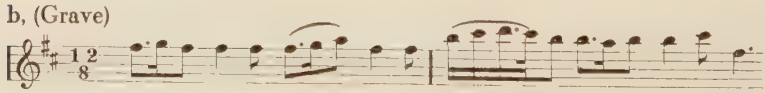
Druck und ms. stellenweise nicht übereinstimmend.

56. (I) B. A. Autogr. 99, P. qu. fol.

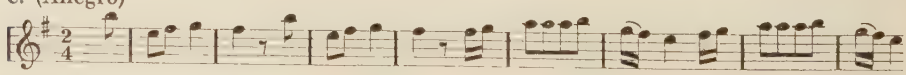
a. (Allegro



b, (Grave)



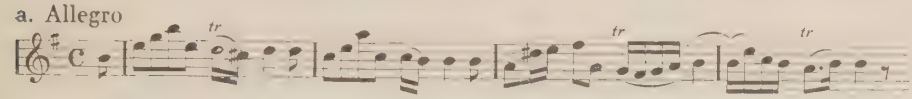
c. (Allegro)



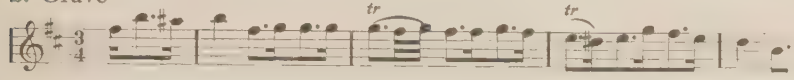
b) Motto in Ch. Schr.: „Bagna le piume in Lete, o placido placido sonno, e me le spargi in volto, e me le spargi in sen."
c) Motto in Chr. Schr.: „Se a me non vieni, se a te non torno, e qual con torto . . ."

57. (I) B. A. Autogr. 96, P. qu. fol.

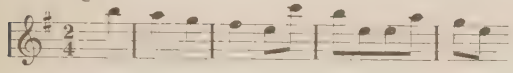
a. Allegro



b. Grave



c. Allegro

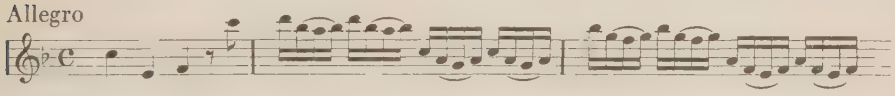


b) Zweite an Stelle der von Tartini verworfenen ersten Fassung.

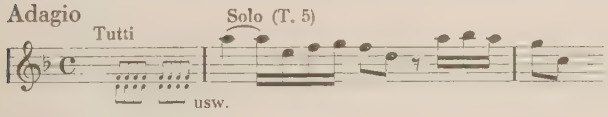
F-Dur.

58. I) B. B. und Wien Nat. Druck Le Cène, Amsterdam, Op. 1, Lib. I, Verlagsnum. 536, Konz. V, Stb. fol.
Dresden ms. 2456 o/1 (V), St. fol.

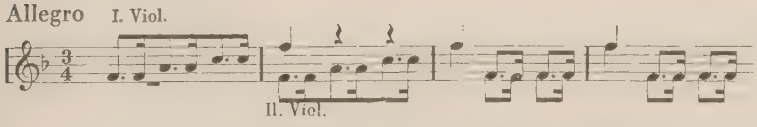
Allegro



Adagio Tutti Solo (T. 5) usw.



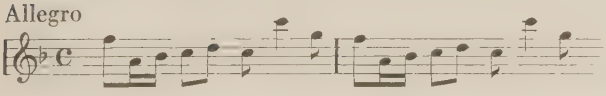
Allegro I. Viol. II. Viol.



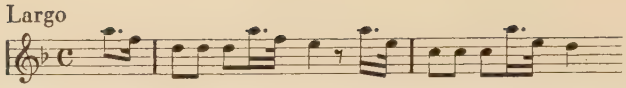
Druck und ms. stellenweise nicht übereinstimmend.

59. (I) B. B., Brüssel Cons. und Wien Nat. Druck Le Cène, Amsterdam, Op. 1, Lib. II, Verlagsnum. 548, Konz. III, Stb. fol.

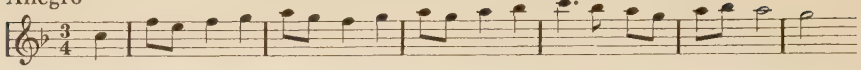
Allegro



Largo

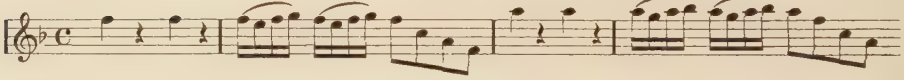


Allegro



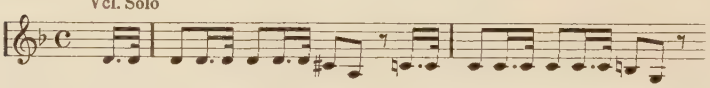
60. (I) B. A. Autogr. 69, P. qu. fol.
B. B. und Wien Nat. Druck Le Cène, Amsterdam, Op. 1, Lib. I, Verlagsnum. 536, Konz. III, Stb. fol.
Dublette im Druck J. Walsh, London: Select Harmony, IV Collect. (Nach Leichtentritt 1741 erschienen). B. B. Mus. 13061/64.
Cambridge F. W. ms. 23 g 2/2.

Allegro

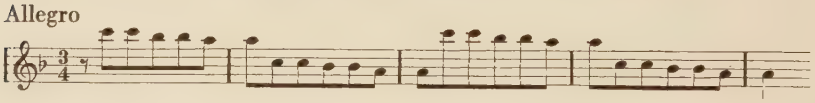


Adagio

Vcl. Solo



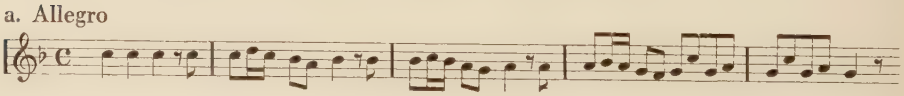
Allegro



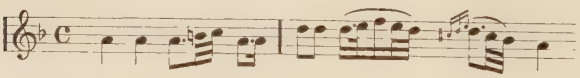
Druck und ms. stellenweise nicht übereinstimmend.

61. (I) B.A. ms. 5, P. fol. Dublette ms. 43, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/9, P. fol.

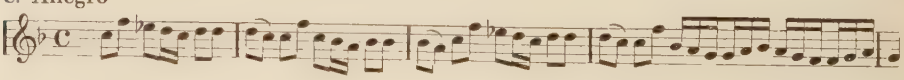
a. Allegro



b. Grave



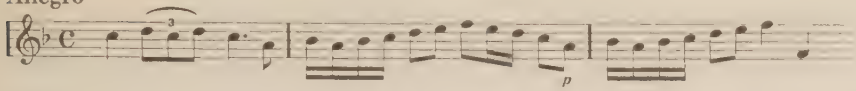
c. Allegro



c) enthält ausgeschriebene Schlußkadenz (20 Takte).

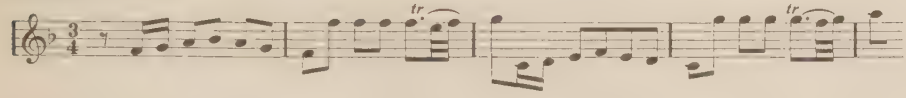
62. (I) B. A. Autogr. 103, P. qu. fol.
B. M. und Br. Mus. Druck Witvogel, Amsterdam, Op. 2, Verlagsnummer 26, Konz. IV, Stb. fol. (Stimmheft Viol. II Rip. fehlt in beiden Bibl.).

Allegro



Adagio

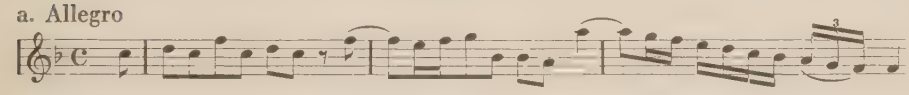
Allegro



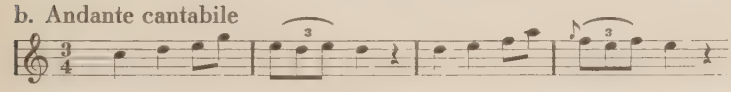
Druck weicht stellenweise vom Autogr. ab.

63. (I) B. A. Autogr. 66, B P. fol.
Brüssel Cons. Druck A. Olofsen, Amsterdam, Konz. II, Cembalo-Arrangement von L. Frischmuth. Transponiert nach D-Dur. qu. 4°.
C. P. Grand fonds, ms. 11226/14, P. fol.

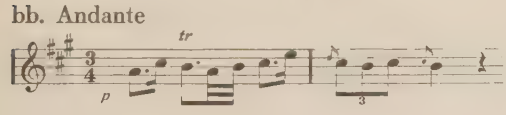
a. Allegro



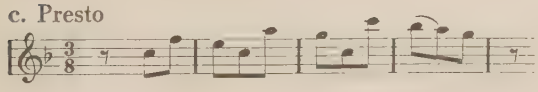
b. Andante cantabile



bb. Andante



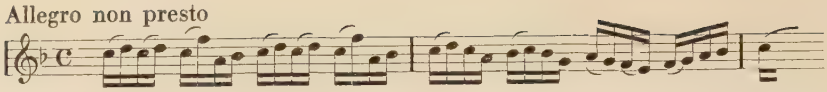
c. Presto



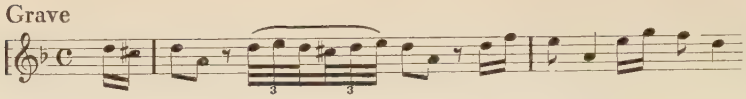
bb) bei Frischmuth: verzierte Fassung von b).

64. (II) B. A. Autogr. 63, P. fol.
Berlin Schloßbibl., Br. Mus., C. P. und Musikfr. Wien: Druck Welcker, London, Konz. VI. Bearb. (von Abate Rota) für 2 Viol. u. B. c. Stb. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/24, P. fol.

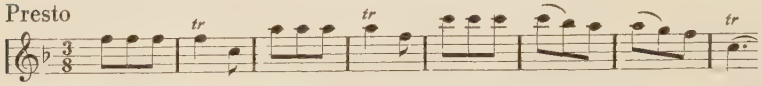
Allegro non presto



Grave

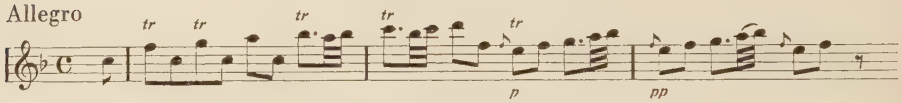


Presto

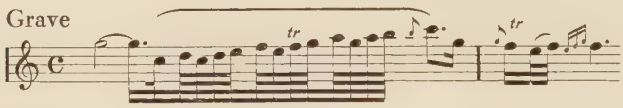


65. (II) B. A. ms. 22, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/5, P. fol.

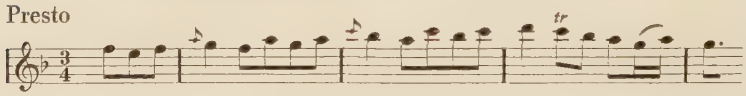
Allegro



Grave

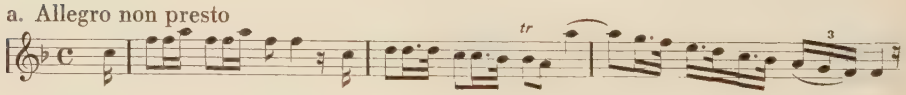


Presto

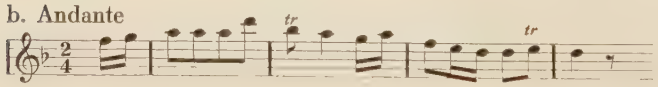


66. (II) B. A. Autogr. 64, P. fol.
B. B. Mus. ms. 21635/88, St. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/40, P. fol.

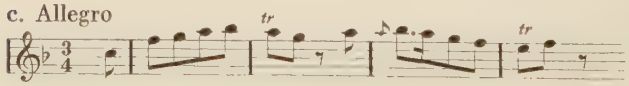
a. Allegro non presto



b. Andante



c. Allegro

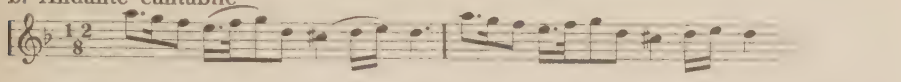


b) Motto: „La mia Filli il mio bel foco."

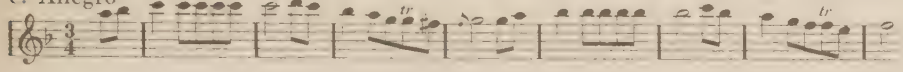
67. (II) B. A. Autogr. 82, P. fol.

a. Allegro assai

b. Andante cantabile



c. Allegro

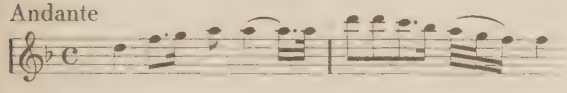


b) Motto: „Misera anima mia." (Das Wort „mia" in Ch. Schr.).

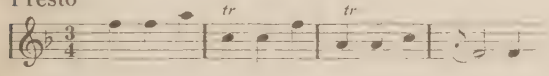
68. (II) C. P. Grand fonds, ms. 11227/19, P. fol.

Allegro assai

Andante

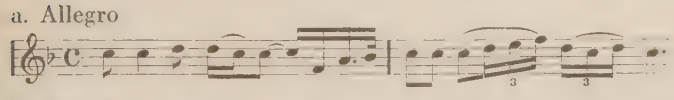


Presto

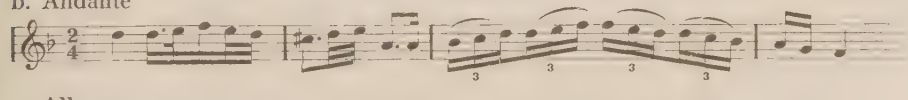


69. (II) B. A. ms. 34, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/21, P. fol.

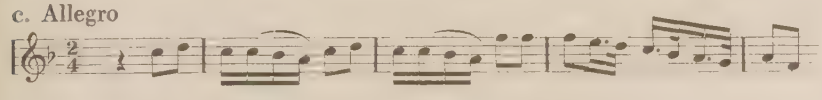
a. Allegro



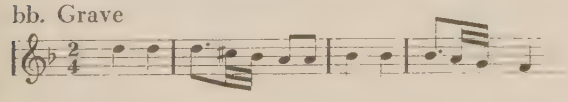
b. Andante



c. Allegro



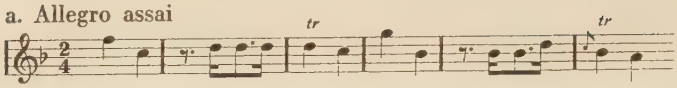
bb. Grave



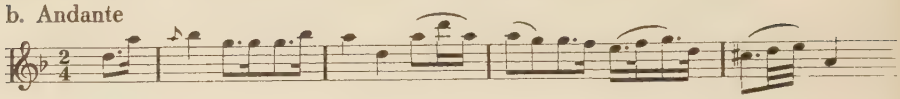
bb) kann mit b) alternieren.

70. (III) B. A. Autogr. 81, P. fol.

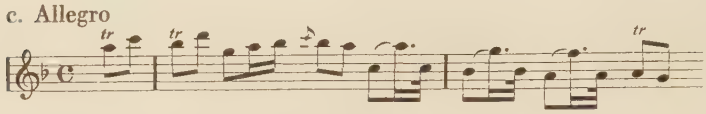
a. Allegro assai



b. Andante



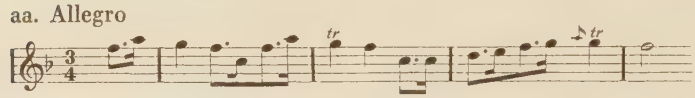
c. Allegro



b) Motto: „Quando mai . . ."

70a. (III) B. A. ms. 39, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/41, P. fol.

aa. Allegro

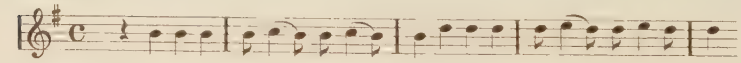


Nach diesem Allegro folgen im ms. der B. A. und auch im ms. des C. P. die drei Sätze des Konz. 70.
aa) kann mit a) alternieren.

G-Dur.

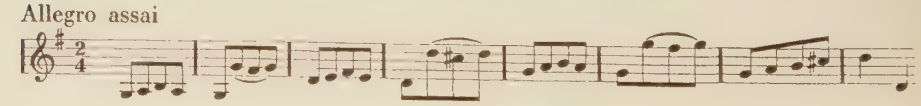
71. (I) B. B., Brüssel Cons. und Wien Nat. Druck Le Cène, Amsterdam, Op. 1., Lib. II, Verlagsnum. 548, Konz. IV, Stb. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11227/12, P. fol.

Allegro



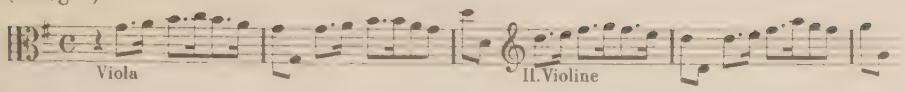
Grave

Allegro assai



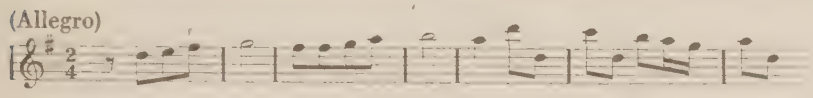
72. (I) B. A. Autogr. 97, P. qu. fol.

(Allegro)



(Adagio)

(Allegro)

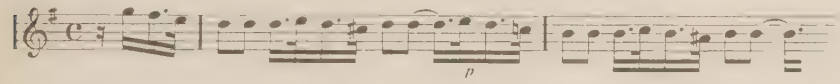


Auf Seite 8 im Autogr. folgende Rechnung:

36	8 . 2	36
3	5 . 8	4
108	13 . 10	144
		14
		158

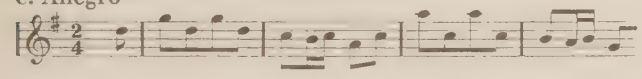
73. (I) B. A. Autogr. 98, P. qu. fol.
B. M. u. Br. Mus. Druck Witvogel, Amsterdam, Op. 2, Verlagsnum. 26, Konz. I, Stb. fol. Viol. II Rip. fehlt in beiden Bibl.

a. Allegro



b. Adagio

c. Allegro

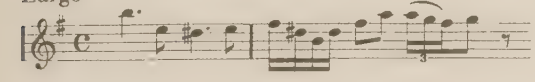


a) Druck und ms. stellenweise nicht übereinstimmend.
b) Motto in Ch. Schr.: „Se regna inde quest' alma il tuo sembiante, vieni a regnar ancoi sovra il mio trono . . ." (?)

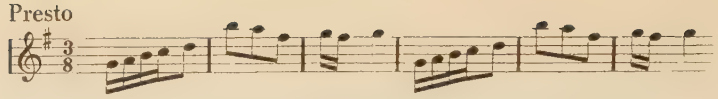
74. (I) Schwerin Mus. ms. 5368, St. fol.

Allegro

Largo



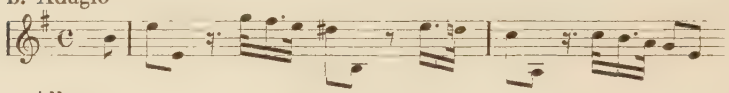
Presto



75. (I) B. A. ms. 7, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11226/18, P. fol.

a. Allegro

b. Adagio

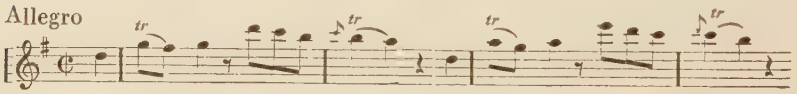


c. Allegro

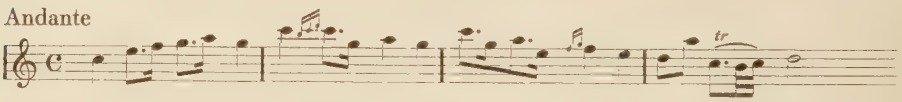
c) enthält ausgeschriebenes Capriccio (49 Takte).

76. (I) B. A. ms. 8, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/33, P. fol.

Allegro



Andante

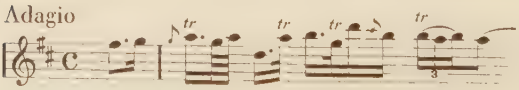


Allegro

77. (II) C. P. Grand fonds, ms. 11228/18, P. fol.

(Allegro)

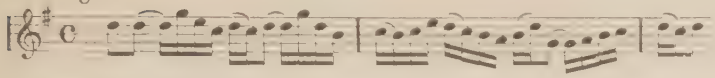
Adagio



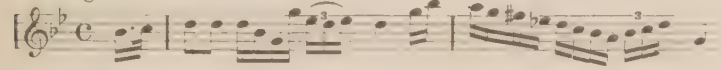
Presto

78. (II) B. A. Autogr. 59, P. fol.
B. B., B. M. und Paris Nat. Druck Boivin, Paris, Libro I, Konz. II, Stb. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11227/4, P. fol.

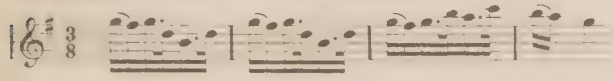
a. Allegro



b. Largo andante



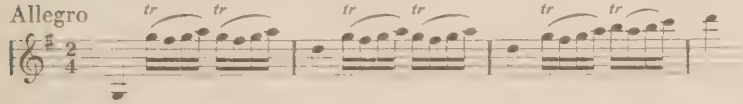
c. Presto



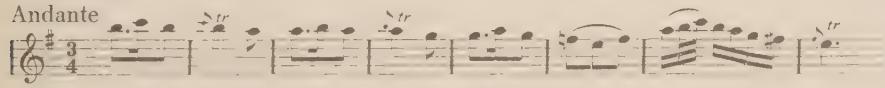
b) Motto in Ch. Schr.: Se per me [sentite amore] . . .

79. (II) B. A. ms. 20, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/7, P. fol.

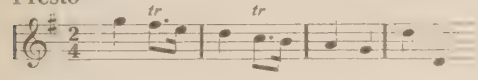
Allegro



Andante

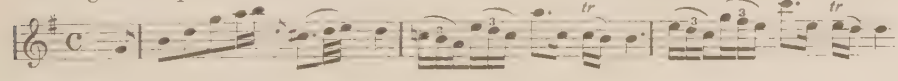


Presto



80. (II) B. A. ms. 21, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11227/2, P. fol.

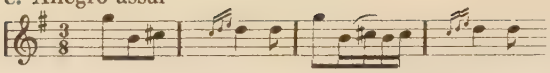
a. Allegro non presto



b. Grave

bb. Andante

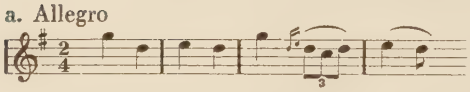
c. Allegro assai



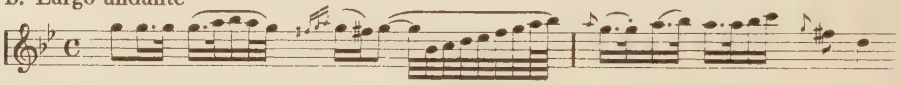
Das ms. in B.A. enthält alle vier Sätze. In C.P. sind nur a), bb) und c) vorhanden.
b) kann alternierend bb) ersetzen.

81. (II) B.A. ms. 19, P. fol.
Brüssel Cons. Druck Arnold Olofsen, Amsterdam, Konz. IV, Cembalo-Arrangement von L. Frischmuth. Transponiert nach Es-Dur. qu. 4°.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/6, P. fol.
Neuausgabe von E. Pente: Schott-Mainz. (Wegen allzu willkürlicher Eingriffe in den formalen Aufbau und in die melodische Gestaltung des Paduaner Originals ist diese Bearbeitung zu wissenschaftlichen Zwecken unbrauchbar).

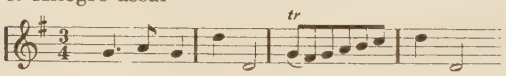
a. Allegro



b. Largo andante



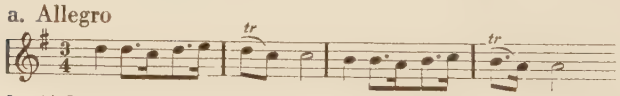
c. Allegro assai



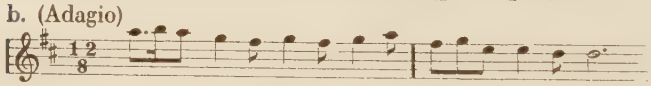
c) enthält ausgeschriebenes Capriccio (50 Takte).

82. (II) B.A. Autogr. 77, P. fol.

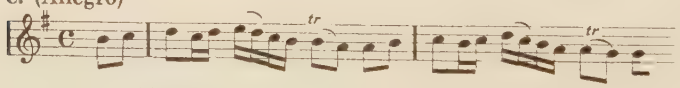
a. Allegro



b. (Adagio)



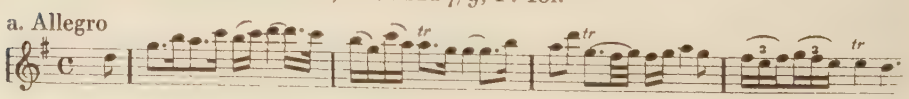
c. (Allegro)



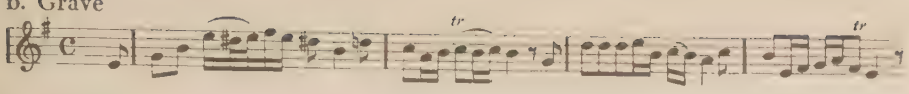
b) Motto in Ch. Schr.: „So che pietà non hai."

83. (II) B.A. Autogr. 85, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11227/9, P. fol.

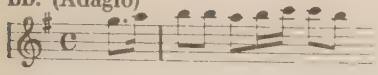
a. Allegro



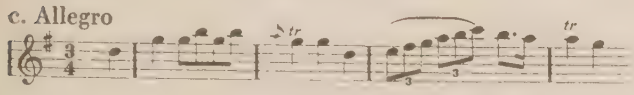
b. Grave



bb. (Adagio)



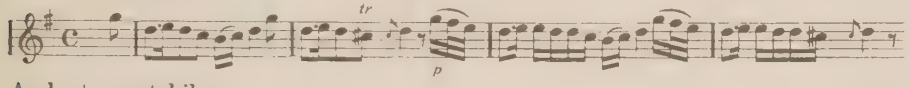
c. Allegro



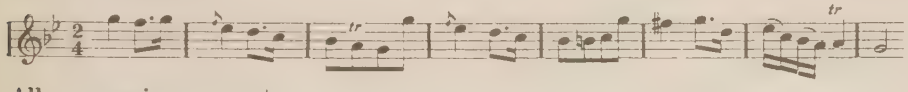
a) Motto: „onoro che pena." (Autogr.).
b) Motto: „se tutti i mali miei." (Autogr.).
bb) in Ms. C.P. an Stelle von b).

84. (II) B.A. Autogr. 86, P. fol.
B.B. Mus. ms. 21635/96, St. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11226/13, P. fol.

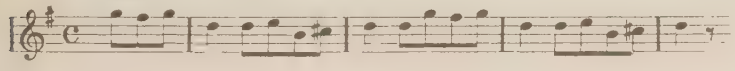
Allegro moderato



Andante cantabile



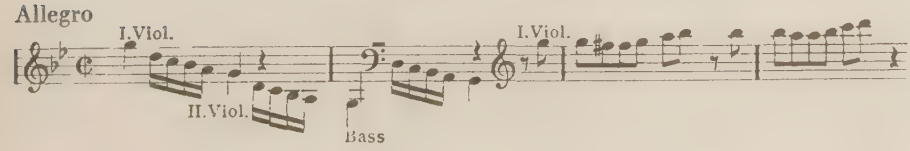
Allegro assai, non presto



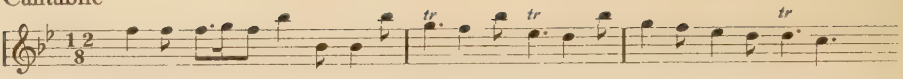
g-moll.

85. (I) B.B. und Wien Nat. Druck Le Cène, Amsterdam, Op. 1, Lib. 1, Verlagsnum. 536, Konz. I, Stb. fol. Dublette: Druck J. Walsh, London: Select Harmony, IV collect. Stb. fol.
B. Singak. ms. Z. D. 1569.
Cambridge F. W. ms. 23 g 2/1.
Dresd. ms. 2456 o/1 (VI), St. fol.
Schwerin mus. ms. 5369, St. fol.

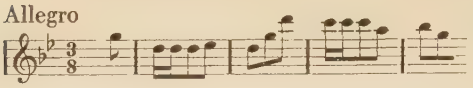
Allegro



Cantabile

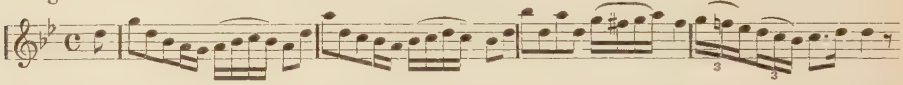


Allegro

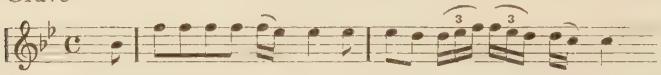


86. (I) B.A. ms. 6, P. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11227/13, P. fol.
Neuausgabe von Max Rostal in Vorbereitung.

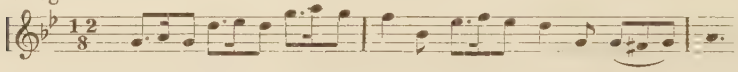
Allegro



Grave



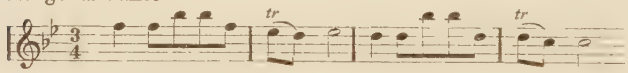
Allegro



87. (III) B.A. ms. 35, P. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11228/45, P. fol.

Allegro assai

Largo andante



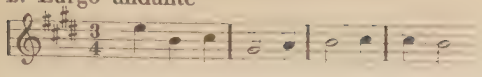
Allegro

A-Dur.

88. (I) B.A. Autogr. 104, P. qu. fol.
B.B., Brüssel Cons. und Wien Nat. Druck Le Cène, Amsterdam, Op. 1, Lib. II, Verlagsnum. 548, Konz. V, Stb. fol.

a. Allegro

b. Largo andante



c. Allegro

a) Takte 13—30 des Autogr. im Druck Le Cène weggelassen. Der Druck weicht stellenweise vom Autogr. ab.

89. (I) B. B. und Wien Nat. Druck Le Cène, Amsterdam, Op. 1, Lib. 1, Verlagsnum. 536, Konz. VI, Stb. fol.
Dresd. 2456 o/1 (IV), Dat. 1724, St. fol.

a. Allegro

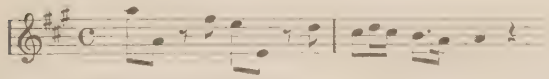
b. Adagio

c. Presto

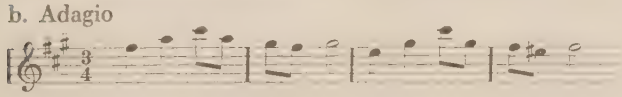
a) Takte 65—75 stimmen im Druck und im ms. nicht überein.
b) Takte 11—19: Druck und ms. weisen völlig voneinander abweichende Melodieführung auf.

90. (I) B. A. ms. 37, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11226/8, P. fol.

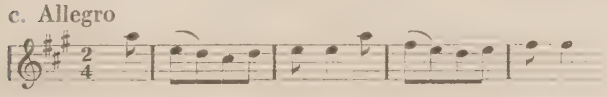
a. Allegro



b. Adagio



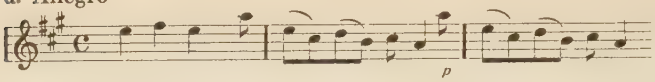
c. Allegro



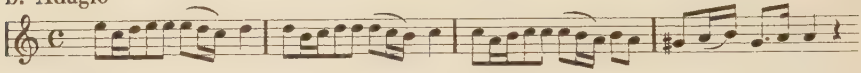
c) enthält ausgeschriebenes Capriccio (74 Takte).

91. (I) B.A. Autogr. 95, P. qu. fol.
B.B., Brüssel Cons. und Wien Nat. Druck Le Cène, Amsterdam, Op. 1, Lib. II, Verlagsnum. 548, Konz. II, Stb. fol.

a. Allegro



b. Adagio

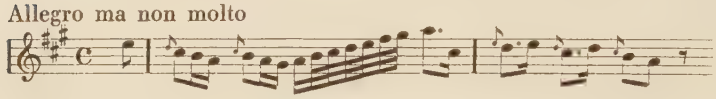


c. Presto

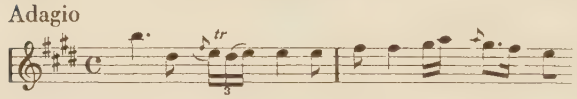
a) Im Druck Le Cène weicht die melodische Führung des ersten Solos (von Takt 36 an) vom Autogr. ab.
c) Takte 40—56 des Autogr. im Druck Le Cène weggelassen.

92. (I) Schwerin Mus. ms. 5370, St. fol.
Neuausgabe von Robert Reitz: Ernst Eulenburg, Leipzig.

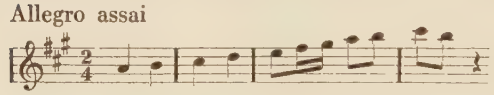
Allegro ma non molto



Adagio

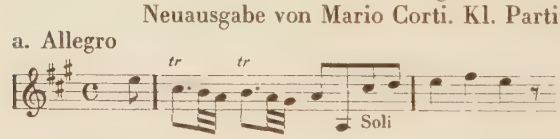


Allegro assai



93. (I) B.A. ms. 10, P. fol.
C.P. Grand fonds, ohne Sign. Nach Pougin ein Autogr.
Neuausgabe von Mario Corti. Kl. Partitur Riccordi, Milano.

a. Allegro



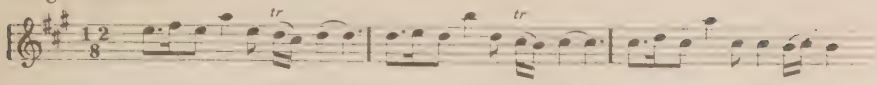
b. Largo

c. Allegro

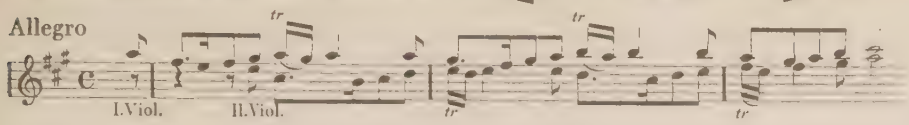
c) enthält ein ausgeschriebenes Capriccio und eine Variante desselben.

94. (I) C.P. Grand fonds, ms. 11227/6, P. fol.

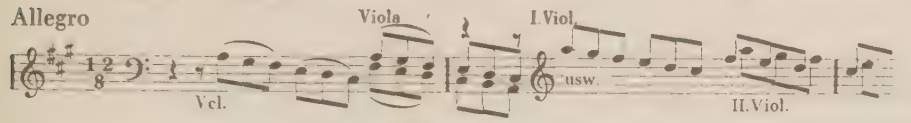
Largo andante



Allegro



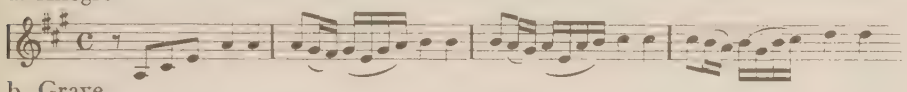
Allegro



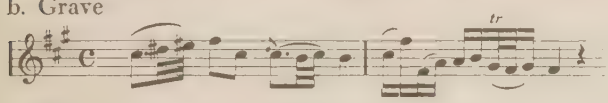
Tartini überträgt hier die großformale Anlage der Sonate auf das Konzert; alle drei Sätze — in der Folge langsam-schnell-schnell — stehen in der gleichen Tonart. Selbst der fugierte Mittelsatz fehlt hier nicht. Vgl. Ausf. S. 54 f.

95. (I) C.P. Grand fonds, ms. 11226/15, P. fol.

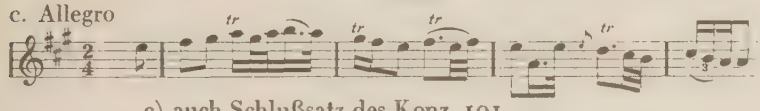
a. Allegro



b. Grave



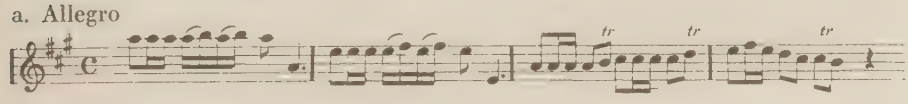
c. Allegro



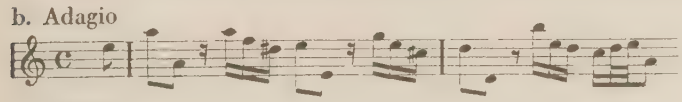
c) auch Schlußsatz des Konz. 101.

96. (II) B.A. Autogr. 48, P. fol.
C. P. Grand fonds, ms. 11228/16, P. fol.

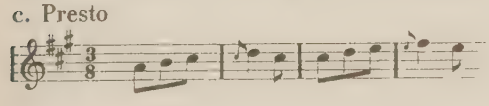
a. Allegro



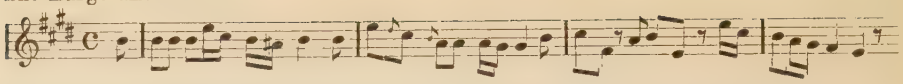
b. Adagio



c. Presto



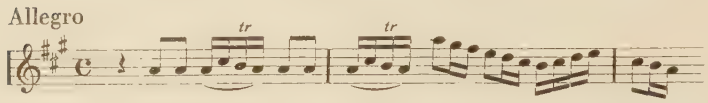
bb. Largo andante



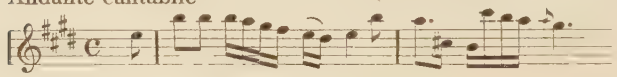
a) Them. Verwandtschaft mit Konz. 26 in A-Dur (I. Allegro).
bb) Kann nach Belieben an Stelle von b) gespielt werden. Motto in Ch. Schr.: „A rivi a fonti a fiumi correte amare lagrime sin tanta che consumi l'acerbo mio dolor."

97. (II) B.A. ms. 41, P. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11226/16, P. fol.

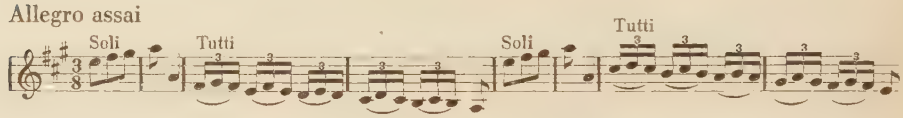
Allegro



Andante cantabile

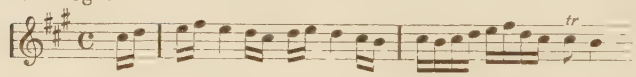


Allegro assai



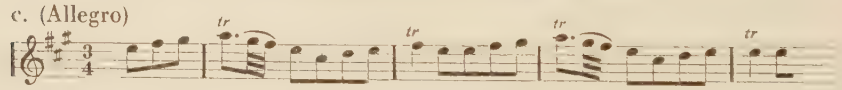
98. (II) B.A. Autogr. 52, P. fol.
B.B. Mus. ms. 21635/110, (Bruchstück).
Brüssel Cons. Druck A. Olofsen, Amsterdam. Konz. VI, Cembalo-Arrangement von L. Frischmuth. Transponiert nach F-Dur. qu. 4°.
C.P. Grand fonds, ms. 11226/10, P. fol.

a. Allegro



b. Grave

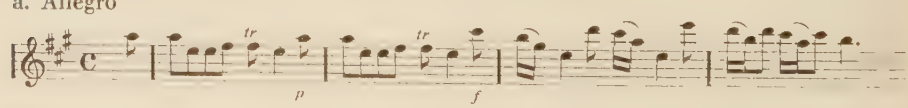
c. (Allegro)



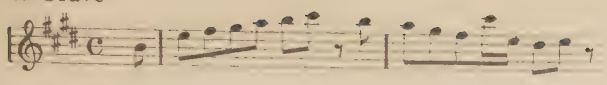
b) Im Autogr. Motto in Ch. Schr.: „Stagion bella . . ."

99. (II) B.A. Autogr. 49, P. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11228/17, P. fol.

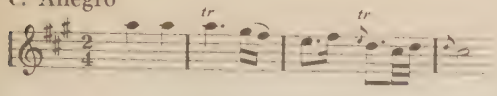
a. Allegro



b. Grave



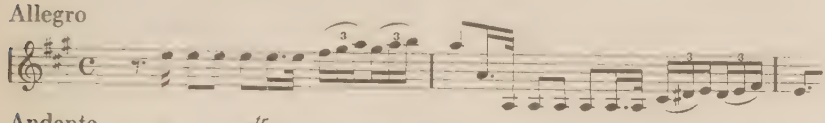
c. Allegro



a) Them. Verwandtschaft mit Konz. 48 in E-Dur (I. Allegro).

100. (II) B.A. ms. 29, P. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11228/20, P. fol.

Allegro

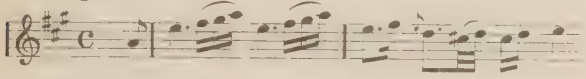


Andante

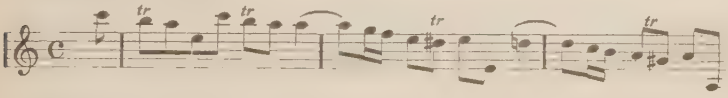
Allegro

101. (II) B.A. ms. 30, P. fol. Va.- und Vcl.-Part fehlen.
C.P. Grand fonds, ms. 11228/8, P. fol.

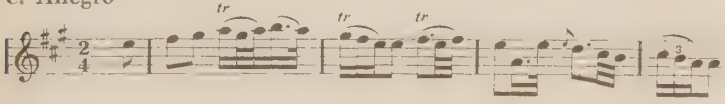
a. Allegro



b. Andante cantabile



c. Allegro

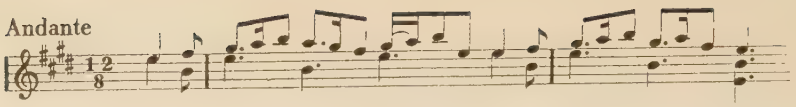


c) Identisch mit dem III. Satz des Konz. 95.

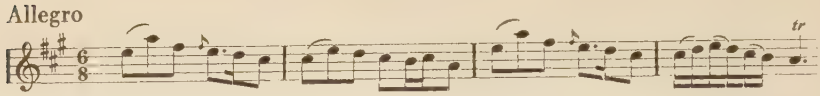
102. (II) C.P. Grand fonds, ms. 11226/12, P. fol.

Allegro assai

Andante

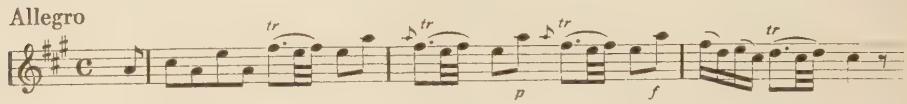


Allegro

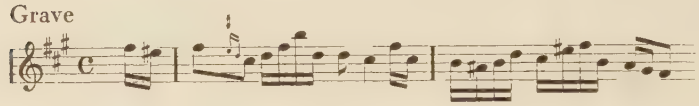


103. (II) C.P. Grand fonds, ms. 11228/15, P. fol.

Allegro



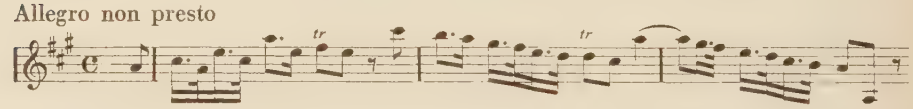
Grave



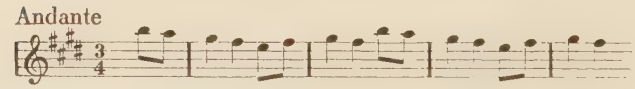
Allegro assai

104. (II) B.A. ms. 88, P. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11226/19, P. fol.

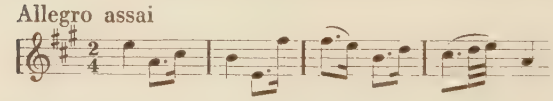
Allegro non presto



Andante



Allegro assai

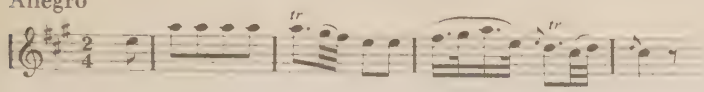


105. (II) B.A. ms. 32, P. fol.
B.B., B.M. und Paris Nat. Druck Boivin, Paris, Libro I, Konz. I, Stb. fol.

Allegro

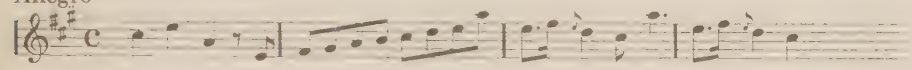
Grave

Allegro

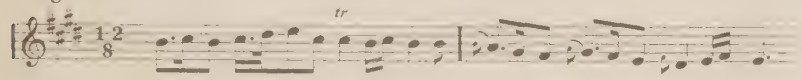


106. (II) B.A. ms. 31, P. fol.
B.B. Mus. ms. 21635/119, P. u. St. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11228/23, P. fol.

Allegro



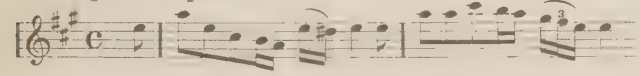
Larghetto



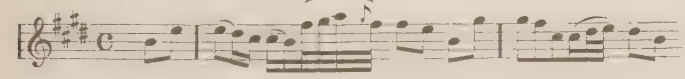
Presto

107. (II) B.A. Autogr. 83, P. fol.

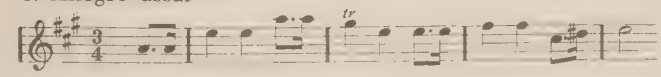
a. Allegro non presto



b. Grave



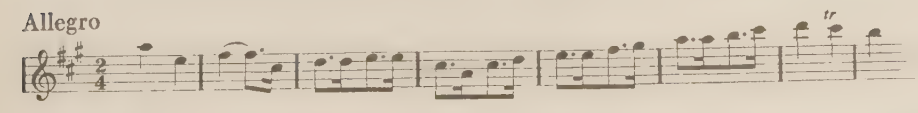
c. Allegro assai



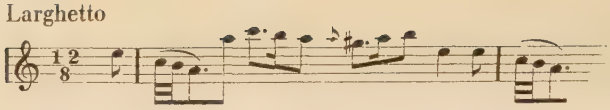
b) Motto in Ch. Schr.: „Se per me sentite amore . . ."

108. (II) B.A. ms. 28, P. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11228/2, P. fol.

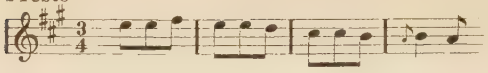
Allegro



Larghetto

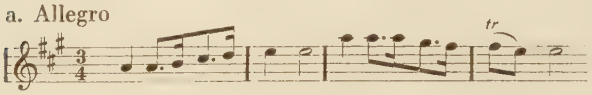


Presto

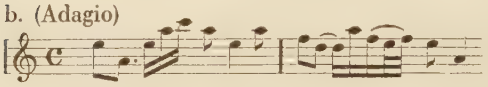


109. (III) B.A. Autogr. 50, P. fol.

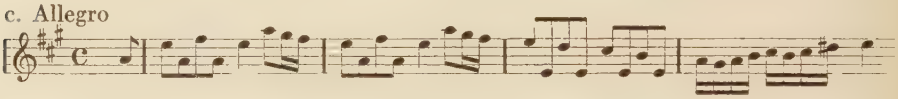
a. Allegro



b. (Adagio)



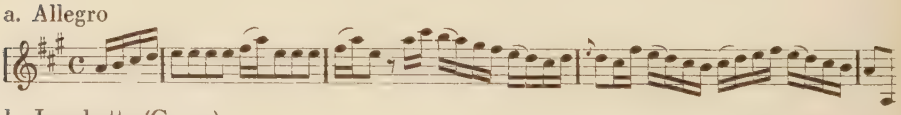
c. Allegro



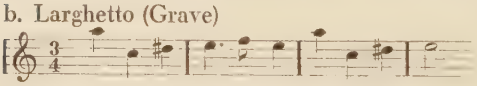
a) Them. Verwandtschaft mit d. I. Allegro d. Konz. 123 in B-Dur.

110. (III) B.A. Autogr. 51, P. fol.
B.B. Mus. ms. 21635/116, St. fol. (Abschrift dat. Louvain 1850).
C.P. Grand fonds, ms. 11228/25, P. fol.

a. Allegro



b. Larghetto (Grave)



bb. Andante Cantabile

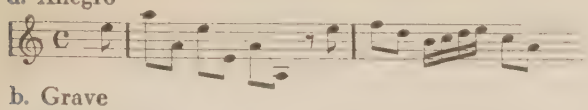
c. Presto

b) B.A. (zwei Fassungen) und B.B. Motto: „se mai saprai . . ."
bb) C.P.

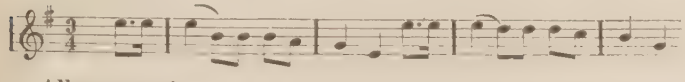
a-moll.

111. (I) B.B., Brüssel Cons. und Wien Nat. Druck Le Cène, Amsterdam, Op. 1, Lib. II, Verlagsnum. 548, Konz. I Stb. fol.
Cambridge F. W. ms. 23 g 2/7.

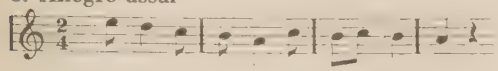
a. Allegro



b. Grave



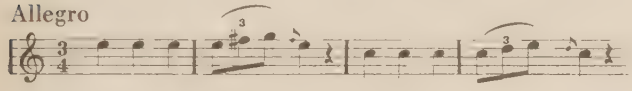
c. Allegro assai



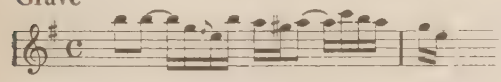
a) Them. Verwandtschaft mit dem I. Allegro d. Konz. VI (vgl. Anh.).

112. (I) B.A. ms. 38, P. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11228/3, P. fol.

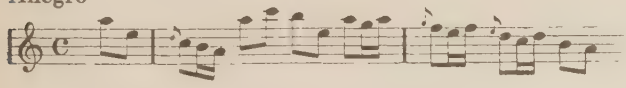
Allegro



Grave



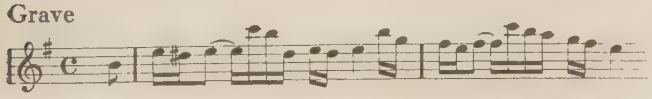
Allegro



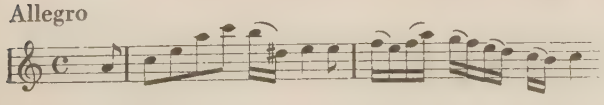
113. (II) B.A. ms. 15, P. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11228/13. P. fol.

Allegro

Grave

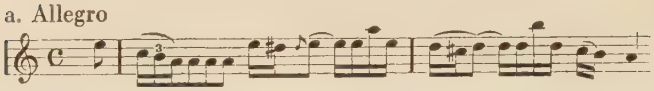


Allegro

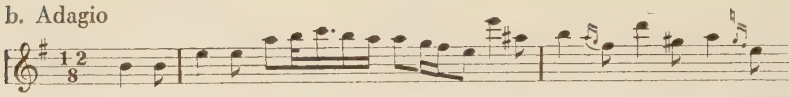


114. (II) B.A. ms. 16, P. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11226/4, P. fol.

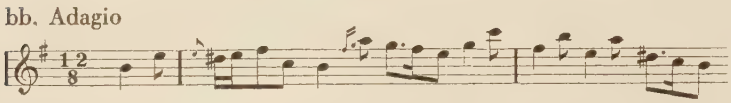
a. Allegro



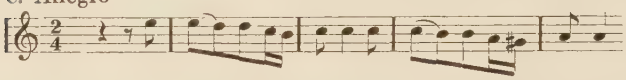
b. Adagio



bb. Adagio



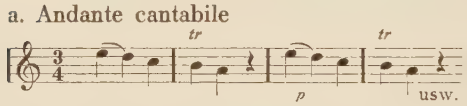
c. Allegro



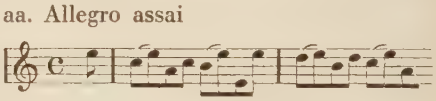
b) Unvollständig. Nur die Oberstimme in B.A. vorhanden.
bb) Zweite endgültige Fassung (B.A.) auch im ms. C.P. als Mittelsatz aufgenommen.

115. (III) B.A. Autogr. 76, P. fol. Widmung: Sua Eccellenza Lunardo Venier.

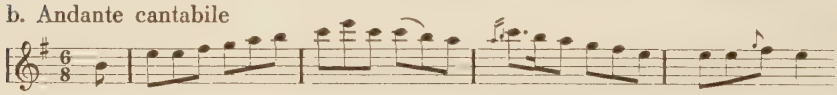
a. Andante cantabile



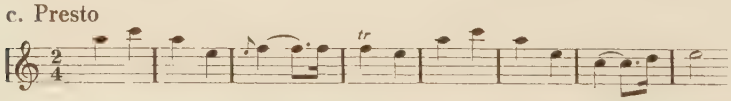
aa. Allegro assai



b. Andante cantabile



c. Presto

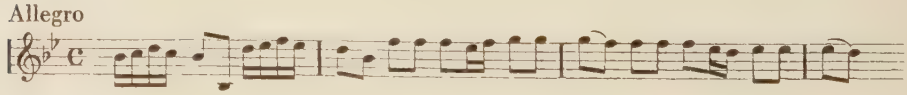


Die kontrastierenden Teile a) und aa) bestreiten abwechselnd den ersten Satz.

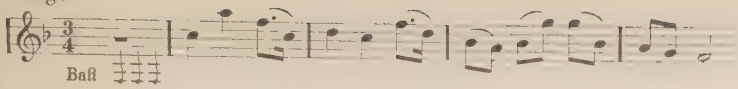
B-Dur.

116. (I) Dresd. ms. 2456 o/1 St. fol.

Allegro



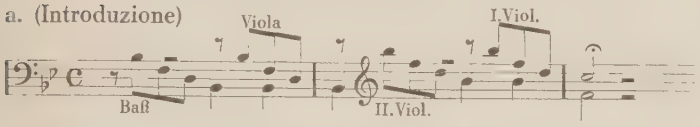
Largo



Allegro

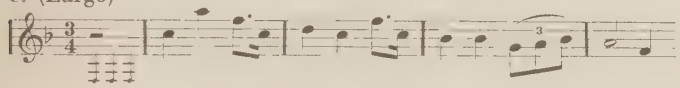
117. (I) B.A. Autogr. 67, P. qu. fol.
Jüngere durchweg neubearbeitete Fassung des Konz. 116. Deshalb als neues selbständiges Werk zu werten.
Auf dem ersten Blatt des Autogr. Skizzen zum I. Satz des Konz. 116.

a. (Introduzione)

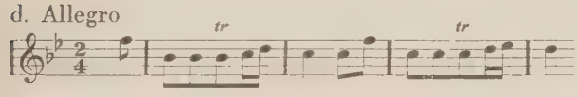


b. Allegro

c. (Largo)



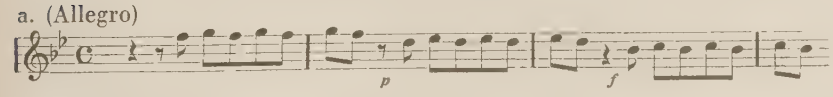
d. Allegro



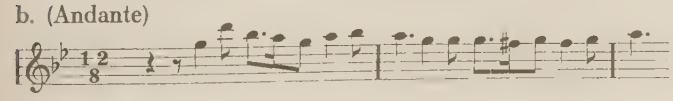
a) Die Echtheit dieser Einleitung wurde von Tebaldini (vgl. Archivio musicale della Cappella Antoniana, S. 77—78) bezweifelt. Doch Tebaldinis Behauptung ist unhaltbar. Wir haben es eindeutig mit einem Tartinischen Autograph zu tun. (Vgl. Faksimile S. 56—57).

118. (I) B.A. Autogr. 60, P. qu. fol.
B.B. Mus. ms. 21635/141, St. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11227/10, P. fol.

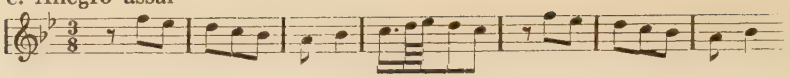
a. (Allegro)



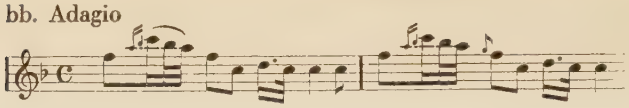
b. (Andante)



c. Allegro assai



bb. Adagio

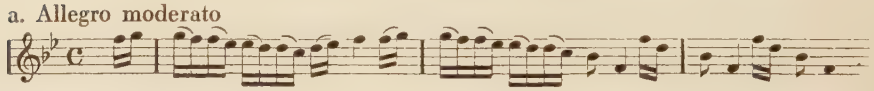


b) Motto in Ch. Schr.: „Non lagnarti se più non t'amo, non lagnarti se più non sei degli occhi miei la bella face che più non piace." Der Satz ist unvollständig. Nur im Autogr. (B.A.) vorhanden.

bb) Motto in Ch. Schr.: „Non sospirar non piangere o caro di questo animo, tormento dolce, amabile che mi trafigge il cor." Dieses Stück ist an Stelle von b) als Mittelsatz gedacht. Als Mittelsatz wurde es in die mss. B.B. und C.P. aufgenommen.

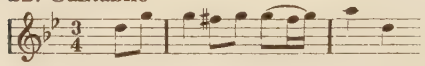
119. (II) B.A. ms. 36, P. fol.
B.B. Mus. ms. 21635/133, P. und St. fol. (Zum III. Satz ein Capriccio ms. autogr. Pagins vorhanden).
C.P. Grand fonds, ms. 11228/18, P. fol.

a. Allegro moderato

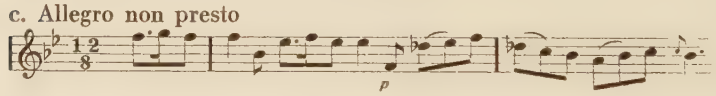


b. Andante larghetto

bb. Cantabile



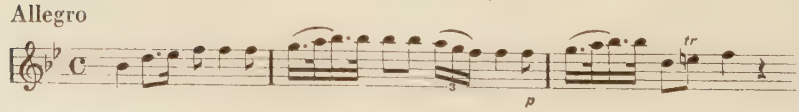
c. Allegro non presto



bb) in C.P. als Mittelsatz anstatt b).

120. (II) B.A. ms. 3, P. fol.
B.B. Mus. ms. 21635/136 St. fol.
Berlin Schloßbibl., Br.Mus., C.P. und Musikfr. Wien: Druck Welcker, London, Konz. III, Bearbeitung (von Abate Rota) für 2 Viol. und B.c. Stb. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11227/17, P. fol.

Allegro

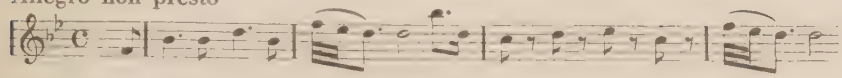


Andante

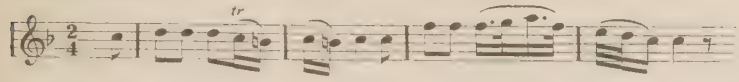
Presto

121. (II) C.P. Grand fonds, ms. 11226/20, P. fol.

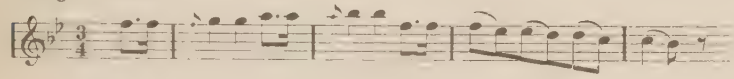
Allegro non presto



Andante assai

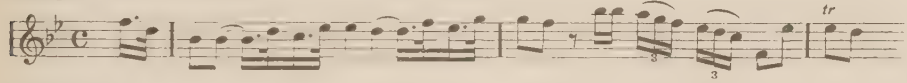


Allegro assai

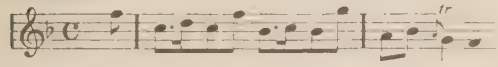


122. (II) B.A. Autogr. 74, P. fol.
B.B. Mus. ms. 21635/130, St. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11227/7, P. fol.

Allegro



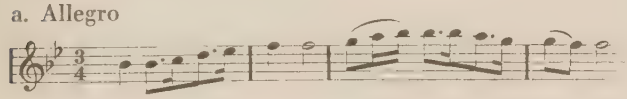
Andante



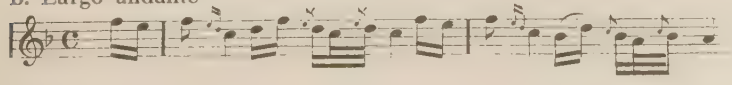
Allegro

123. (III) B.A. Autogr. 75, P. fol.

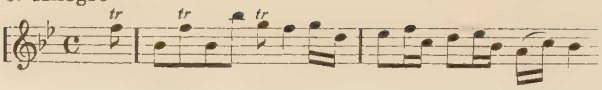
a. Allegro



b. Largo andante



c. Allegro

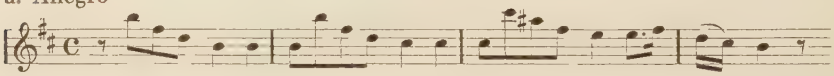


a) Thematische Verwandtschaft mit dem I. Allegro d. Konz. 109 in A-Dur.

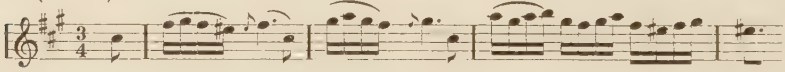
h-moll.

124. (I) B.A. Autogr. 92, P. qu. fol.
B.M. und Br.Mus. Druck Witvogel, Amsterdam, Op. 2, Verlagsnum. 26, Konz. II, Stb. fol. Viol. II Rip. fehlt in beiden Bibl.

a. Allegro

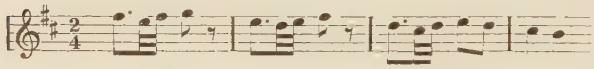


b. (Grave)



bb. Grave

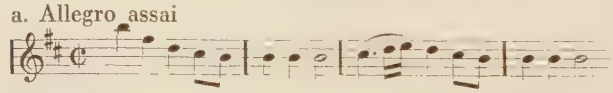
c. Allegro



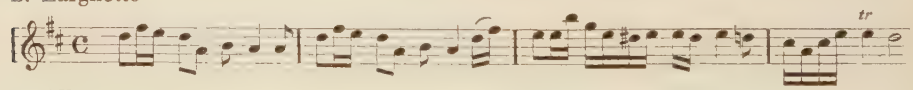
b) im Autogr. (B.A.) Motto in Ch. Schr.: Se mai saprai che il ciel crudele.
bb) Im Druck Witvogel.

125. (III) B.A. Autogr. 57, P. fol.
C.P. Grand fonds, ms. 11226/1, P. fol.

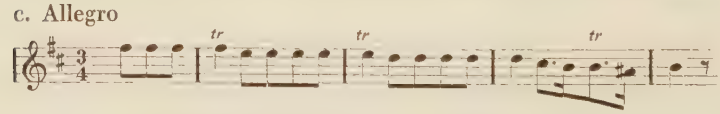
a. Allegro assai



b. Larghetto



c. Allegro



b) Motto: „Lascia ch'io dica addio."

Anhang.

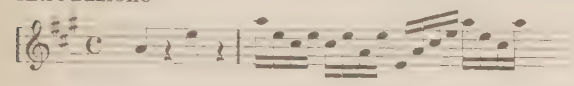
I Autographer Satz Tartinis. 106 Takte. P. fol.

(Allegro)

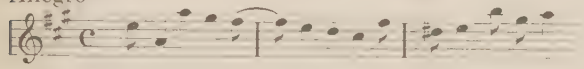
Er befindet sich im Paduaner Autogr. 52 (vgl. Themat. Verz., Konz. 98). Von Tartini verworfen. Hier aufgenommen, da vollständig

II Rostock ms. (ohne Sign.).

Introduzione

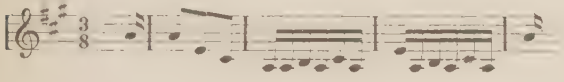


Allegro



Adagio

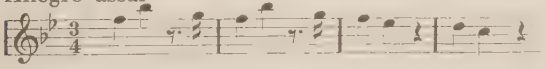
Presto



Vermutlich unterschobene Komposition. (Vgl. Ausführung S. 56—58).

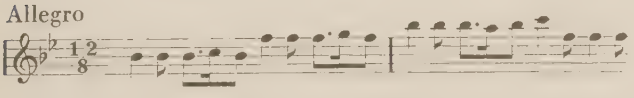
III Scheurleer. Druck Le Cène, Amsterdam, Op. 1, Lib. 3. Verlagsnum. 537. Konz. IX. Stb. fol.
Musikfr. Wien, Hss. E. M. 139, St. fol.

Allegro assai



Adagio

Allegro

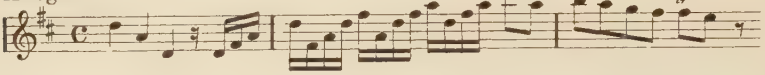


Die Konzerte IX und XI dieser Sammlung sind wohl Werke Viscontis (vgl. Ausführungen auf S. 56—58). Von den anderen vier Konzerten läßt sich kein

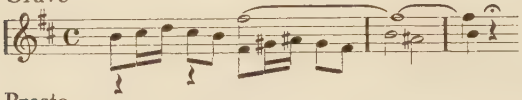
einziges mit Sicherheit als Werk Tartinis feststellen. Das Konzert XII dürfte ebenfalls eine Komposition von Visconti sein, da der letzte Satz mit dem Schlußsatz des hier verzeichneten Konzertes IX (Anh. III) identisch ist. Die drei übrigen Konzerte konnten nicht identifiziert werden, da die Sammlung nicht zur Verfügung stand.

IV Scheurleer. Druck Le Cène, Amsterdam, Op. 1, Lib. 3, Verlagsnum. 537, Konz. XI. Stb. fol.
B. Joach. ms. (ohne Sign.).

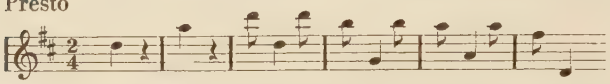
Allegro



Grave



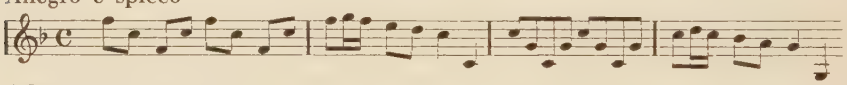
Presto



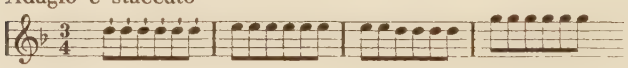
Unterschobene Komposition (vgl. Ausführungen oben — Anhang III — und auf S. 56—58).

V Scheurleer, Druck Le Cène, Amsterdam, Op. 1, Lib. 3, Verlagsnum. 537, Konz. VIII. Stb. fol.
Cambridge F.W., ms. 23 g 2/6.

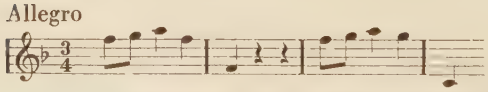
Allegro e spicco



Adagio e staccato



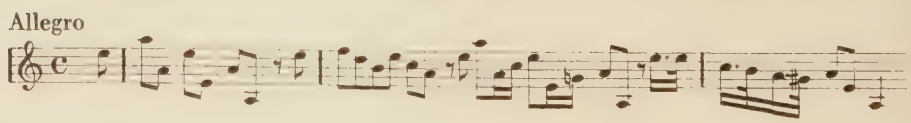
Allegro



In Cambridge F.W. als Werk Tartinis verzeichnet. Vermutlich eine unterschobene Komposition (vgl. Ausführungen oben — Anhang III — und auf S. 56—58).

VI Scheurleer, Druck Le Cène, Amsterdam, Op. 1, Lib. 3, Verlagsnum. 537, Konz. VII.

Allegro



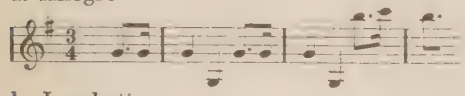
Adagio

Allegro

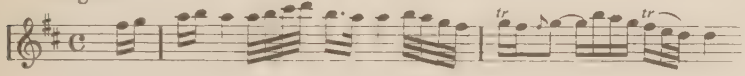
Vermutlich ein Werk Tartinis. Das Thema des I. Allegros fast identisch mit der Anfangsthematik des Konz. 111 (vgl. Ausführungen oben — Anhang III — und auf S. 56—58).

VII Berlin Schloßbibl., Br. Mus., C. P. und Musikfr. Wien: Druck Welcker, London. Konz. IV. Bearbeitung (von Abate Rota) für 2 Viol. u. B. c. Stb. fol.

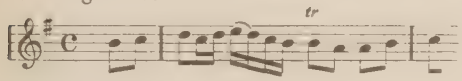
a. Allegro



b. Larghetto



c. Allegro assai



Die Originalfassung Tartinis ist nirgends auffindbar.
c) auch Schlußsatz des Konz. 82.

INDEX
Personen- und Sachregister.

Abaco, Evar. Fel. dall' 35.
Affektbezeichnungen 55, 136.
Affektenlehre 95, 177, 214f.
Agréments 64.
Akademien in Italien 33.
Akkordschläge 15, 63.
Akustik des Santo 163.
Albano 163.
Alberghi, Paolo 200.
Alberti, Giuseppe Matteo 28f, 35f.
Concerti per Chiesa e per Camera Op. I 28.
Sonate a Viol. e B.C. Op. II 29.
Albertische Bässe 166, 169.
Albinoni, Tomaso 10, 12ff, 35, 38, 53, 83, 121, 124.
Concerti a 5 Op. V 12.
Engelberta 124.
Alcuinus Flaccus 225.
Alembert, Jean le Rond d' 211.
Algarotti, Graf Francesco 89, 95, 106, 113, 176, 196, 214.
Saggio sopra l'opera in musica 89, 106.
Allemande 80.
Ancona 6, 27, 205.
Angelini, Bernardo 200.
Antoniuskirche in Padua 5f.
Architektur 185.
Arie, 106, 124, 126.
da capo — 22.
Ritornell der — 10, 120, 126.
Arpeggien 25.
Arteaga, Stefano 89, 95, 101, 162, 196.
Le Rivoluzioni del Teatro musicale Italiano 89, 196.
Ars inveniendi 96.
Asioli, Bonifazio 45.
Assisi 6.
Astronomie 205, 225.
Auer, Leopold 188.
Aufklärung 146, 202, 205.

Bach, Carl Philipp Emanuel 177 f, 180, 198.
— Joh. Chr. 198.
— Joh. Seb. 18, 23, 120, 140, 229.
Cembalo-Konzerte 18.
Klavierübung 64.
Kunst der Fuge 120.
Matthäuspassion 120.
Orgelkonzerte 18.
Balbi, Melchior 90f, 206.
Balfoort, Dirk 57.
Barock 117, 120, 127, 139, 165.
Baroni, Cristofero 200.
Baßführung 48, 50, 101, 141, 150, 166.
Bauerntänze 145.
Baum, Friedr. 200.
Beben 138, 190.
Beethoven, Ludwig van 159, 229.
Begleitung 38, 48, 73, 83, 101, 152, 162, 163.
Benzon, Joseph 171.
Berlioz, Héctor 37.
Harold in Italien 37.
Bernacchi, Antonio 91.
Bertan 200.
Bertozzi, Giuseppe 200.
Biber, Heinrich Johann Franz von 13.
Bigazzi, Zanobi 200.
Bini, Pasqualino 200.
Blainville, Charles Henri de 89, 101, 152f, 199.
L'Esprit de l'art musical 89, 152.

Blasinstrumente 47, 178.
Boemo, Padre 6.
Bogenführung 134, 152, 187, 194, 196.
Bogenkonstruktion 197.
Boivin (Pariser Verleger) 148.
Bologna 45.
Brescianello, Giuseppe Antonio 35, 62.
Bresciani, Dr. 146.
Brosses, Président de 119, 121, 193. 224.
Burney, Charles 6, 22, 34, 47, 101, 108, 140, 193, 198f, 209f, 228.

Cadenza 105.
Caico, Letizia 1, 5.
Calegari, Francesco Antonio 45f, 205.
Capanna, Alessandro 94.
Capo d'Istria 6.
Capriccio 95, 105f.
Capuzzi, Antonio 200.
Carli, Graf Gianrinaldo 146f, 196f.
Osservazioni nella musica antica e moderna 146.
Carminati, Lorenzo 200.
Cartier, Jean Baptiste 186.
L'art du violon 186.
Cembalo 163, 198.
Chiffre-Schrift 90ff, 100, 129, 164.
Chromatik 159, 207, 219, 222.
Clavicord 190.
Clermont, Prinz von 44.
Cleton, Antonius 148.
Colombo, Pater 210f.
Combinationstöne 189.
Concertino 9.
Concerto grosso 7ff, 15, 198.
Conzatti, Carlo 6, 36.
Corelli, Arcangelo 7ff, 9, 18f, 38, 49, 53ff, 60f, 83, 87, 113, 121, 127f, 136, 148, 150f, 185, 194f, 198, 228f.
Concerti grossi Op. VI 7f, 80.
Schüler 9.
Sonate a Viol. solo e Violone, o Cimbalo Op. V 54, 229.
Cornet 47.
Corrette, Michel 186, 192f.
L'école d'Orphée 186.
Cortona, Antonio 46.
Costanzi 200.
Couperin, François 198.
Courante 80f.
Crescendo 128f, 135.
Cubli 200.
Czernohorsky, Bohuslav 6.

Daquin, Pierre Louis 202.
Datierungsfrage 2, 81f, 147, 153.
Deklamation 228.
Denis, Pietro 171.
Détaché 195.
Diatonik 207.
Dilettanten 16.
Diminuendo 135.
Dissonanz 205, 207, 222.
Doppelgriffspiel 13, 40, 55, 189, 197.
Drehorgel 146.
Dresden 27.
Dupreille 200.
Durchbrochene Arbeit 111.
Durchführung 28, 75.
Dynamik 73, 128f, 135ff, 194, 218f.

Echo 28, 109, 169, 218.
Effektstrichart 152, 195.
Eiselt, Joh. Heinr. 200.
Empfindsamkeit 108, 117, 136.
Enharmonik 207.
Ethos 199, 221, 231.
Euler, Leonh. 211.
Eximeno, Ant. 210.

Fagott 47.
Falk, Georg 186.
Idea boni cantoris 186.
Fantasia 95.
Fanzago, Abbate 56, 94, 169, 201, 213.
Fegeri, Guglielmo 200.
Feo, Francesco 91.
Fermate 105.
Ferrari, Domenico 200.
Fétis, François Joseph 101.
Fiore, Dr. 146.
Fischer 200.

Flesch, Carl 188.
Kunst des Violinspiels 188.
Fliegendes Staccato 195.
Flöte 47.
Form 20, 28, 74, 110, 140, 161, 163f, 230.
Fracassini, Aloisio Lodovico 200.
Friedrich August II., König von Sachsen 27, 60.
Friedrich August III., Kurprinz von Sachsen 27.
Friedrich der Große 201.
Frischmuth, Leonhard 198.
Frugoni 163.
Fugato 48, 68, 98.
Fuge 54.
Fux, Johann Joseph 35, 39.
Costanza e Fortezza 39.

Gabrieli, Giovanni 7.
Canzoni da sonare 7.
Galante Zeit 161.
Galuppi, Baltassare 47, 121f, 128, 130.
Gavotte 80.
Gebrauchsmusik 33.
Gegenthema 222.
Geigenhaltung 186.
Geminiani, Francesco 9, 11, 35f, 38, 42, 54, 87, 90, 106, 121, 136ff, 174, 185f.
Concerti grossi op. II, III 38, 107.
The Art of Playing the Violin 137.
A Treatise of good Taste... 174.
Generalbaß 37f, 48, 73, 163.
Gerber, Ernst Ludwig 213.
Gerhartz, Karl 192.
Gigue 80f, 95.
Ginguené P. L. 22.
Giorgi 200.
Giulio 163.
Giustiniani, Girolamo Ascanio 54, 200.
Gluck, Christoph Willibald 213.
Orfeo ed Euridice 213.
Gombert, Nicolas 87.
Gotik 102.
Graun, Joh. Gottl. 200.
Graun, Karl Heinrich 39.
Gregorianischer Gesang 228.
Greiner, Marc 200.
Guastarobba, Don Paolo 200.
Guidi, Alessandro 163.

Händel, Georg Friedrich 9, 35.
Harmonik 83, 86, 112, 118, 158, 163, 166, 208, 216f, 222.
Hasse, Johann Adolf 119, 130, 167.
Haydn, Franz Joseph 120, 143, 163, 198, 220, 226, 232.
Heinichen, Johann David 118f.
Hiller, J. A. 52, 155.
Hochamt 33.
Holzbogen, Joseph 193, 200.
Homophonie 227.
Horn 47, 169.
Hummel, J. J. 148.
Hunt, Joh. Bapt. 200.

Imitationstechnik 48ff.
Improvisation 170, 183.
Instrumentalmusik 129.
Instrumentierung 126.
Intermedien 33.
Intervallsprünge, große 58.
Intonation 188.
Isometrik 222.
Istrien 6.

Jannequin, Clément 87.
Jommelli, Niccolò 167.
Josquin de Près 229.

Kadenz
Schlußkadenz 19, 80, 150, 169, 183f.
Virtuose Kadenz 105.
Kammel, Anton 200.
Kammermusik 55.
Kammerstil 82.
Kanon 98.
Kantilene 217.
Kanzone 49, 229.
Karl VI. 39.
Karl Eugen, Herzog v. Württemb. 201.
Kinsky, Graf 39, 59.

Kirche, Katholische 33, 107.
Kirchenfeste 50.
Kirchenkonzert 53, 81.
Kirchenmusik 52.
Kirchenstil 82, 108, 228.
Klang 7, 19, 29, 38, 50, 112, 127, 130, 159, 161, 197, 227.
Klassik 117, 120.
Koloratur 123.
Kombinationstöne 197, 205, 207f.
Konsonanz u. Dissonanz 46, 205, 208.
Kontrabaß 47.
Kontrapunkt 46, 49, 53, 67, 119.
Konzert 7, 9, 198.
  Form 12, 16.
  Pflegestätten 5, 33.
Konzertsinfonie 10, 12.
Krause, Christ. Gottfried 119.
  Von der musikalischen Poesie 119.
Kuhač, Franz Xaver 143.

Lagenwechsel 186.
Lahoussaye 200.
Laidech 200.
Lalande, Joseph Gérome de 164.
Lampugnani, Giov. Batt. 129.
Le Cène, Michel Charles 12f, 28, 34f, 36, 48, 54, 56, 61, 63, 81, 85, 148, 151.
Leclair, J. M. 133, 189.
Le Clerc 148.
Legato 195.
Legrenzi, Giovanni 47.
Lehneis, Carl Matthäus 200.
Leo, Leonardo 121f, 128f, 167.
  Olimpiade 128
  Catone in Utica 129.
Lipinski, Joseph 90.
Literatur 185, 226.
Lobst 200.
Locatelli, Pietro 9, 12, 35f, 38, 42, 54, 87, 101ff, 105, 107, 121, 133, 153.
  L'Arte del Violino op. III 101f.
  Capricci 102.
Lombardini, Maddalena 180, 188, 200, 229.
„Lombardischer Geschmack" 18, 25f, 28, 56, 58, 63, 124.
London 27, 33.
Lotti, Antonio 46
Louis Henri, Prinz von Condé 44.
Lully, Jean Baptiste 134.

Mairan, de 211.
Malerei 185, 226.
Manfredini, Francesco 87
Mannheimer Sinfoniker 119, 129, 169, 218.
Mantua 26.
Marcello, Benedetto 35, 54, 63, 177.
  Estro poetico-armonico 54
  Oboenkonzert 63.
Mariottini, Antonio 200.
Marpurg, F. W. 176.
  Anleitung zum Klavierspielen 176.
Martini, Padre Giambattista 45, 122, 125, 148, 194, 199, 201, 205ff, 225, 231.
Masciti 35.
Massarana, Costantino 90, 200.
Massenaufführungen 16, 39.
Mathematik 202, 205.
Mattheson, Johann 118.
Mazzinghi, Tomaso 199.
Mehrchörigkeit 7.
Meißner, A. G. 226.
Melodik 208, 212, 227.
  akkordische 19, 24.
  sequenzierende 62, 100, 109.
Meneghini, Giulio 200.
Menuett 80f, 157f, 165.
Messa di voce 194.
Messe 94.
Metastasio, Pietro 94, 129, 130.
  Artaserse 130.
  Catone in Utica 129.
  Demofoonte 129.
Methfessel, Alb. Gottl. 77.
Metrik 79, 109, 113, 156, 166, 208.
Mezza voce 190.
Middlessex, Lord 44.
Mittelalter 117.
Mitterburg 6.
Mocenigo 200.

Modulation 38, 165.
Monde, van der 210.
Monn, Georg Matthias 166.
Monodie 9, 14.
Monteverdi 50.
Orfeo 50.
Mordent 182.
Morellet, Abbé 213.
Morigi, Angiolo 39.
Mosell, Giov. Felice 200.
Moser, Hans Joachim 87.
Mozart, Leopold 180, 184f, 186f, 190, 192, 201.
Versuch einer gründl. Violinschule 186.
Mozart, Wolfg. Amad. 94, 120, 154, 158, 165, 219, 224, 226, 232.
Muffat, Georg 8, 134, 138, 180, 192.
Florilegium 134, 138.
Musik:
— Ästhetik 46, 90, 107, 117ff, 214.
böhmische — 143.
dalmatinische — 144.
französische — 41, 119, 202.
— Geschichte 46, 117.
italienische — 41, 119.
kroatische — 143f.
— Liebhaber 14.
slavische — 143f.
— Soziologie 117.
— Theorie 208.
— Traktate 134.
Mystik 44, 90, 120, 202, 205, 207, 224f, 227.

Nardini, Pietro 193, 200f, 231.
Naturideal 144.
Naumann, Joh. Gottl. 200f, 213, 226.
Nazzari, Antonio 200.
Neapolitanische Schule 113, 124ff.
Nicolai 200.
Noailles, Duc de 44.
Nomos 199.
Notendrucker und -verleger 148f.

Obermayer 200.
Oberstimme 83.
Obertonreihe 208.
Obizi, Roberto degli 121.
Oboe 47, 169.
Oglio, Domenico dall' 200.
Olofsen, Arnold 198.
Ondeggiando 138.
O'Neill 199.
Oper 10ff, 19, 113, 120f, 123, 128, 213.
Arie 218.
Intermedien 33.
Neapolitanische — 113, 124f.
Sinfonia 120.
Thematik 51.
Venezianische — 50, 113, 122, 129.
Oratorium 33.
Orchesterbesetzungen 47, 73.
Orgel 48, 163.
Orgelpunkt 104.
Ornamente, siehe Verzierungswesen
Ouverture, französische 17.

Padua 1, 5ff, 122, 199.
Theater 122.
Paganelli, Giuseppe Antonio 200.
Paganini, Niccolò 37.
Pagin, André Noël 193, 200ff.
Palestrina, Giov. Pierluigi da 228.
Pastorale 95.
Pausen 29, 108.
Pergolesi, Giov. Battista 119, 121, 125, 166.
La serva padrona 119, 125.
Olimpiade 122, 126.
Orfeo 125.
Stabat mater 125, 126.
Petit 200.
Petrarca, Francesco 89, 95.
Philipp, Prinz von Hessen 26.
Philosophie 202.
Phrasierungbögen 29, 152, 194.
Physik 205.
Pirano 6, 208, 211.
Pisendel, Johann Georg 33.
Pisino 6.
Pitscher 200.
Plagalschluß 222.
Platon 225.

Playford, John 186.
Breefe Introduction to the skill of Musick 186.
Polani 200.
Polyphonie 49, 53, 139f, 192.
Porpora, Nicola 121f, 129.
Prag 39ff, 42, 59.
Prelleur, Peter 137.
Premazore, Elisabetta 5.
Programmusik 26, 86ff.
Psalmen Davids 54.
Pugnani, Gaetano 200.
Puiati, Antonio 200.
Pythagoras 225.

Quadratur des Kreises 207.
Quadro 22, 68, 110, 162, 199.
Quantz, Johann Joachim 39ff, 47, 75f, 79, 85, 101, 118, 163, 175f, 177f, 186, 188, 191, 220.
Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen 40.
Quartett 198.

Raff, Antonio 122.
Rameau, Jean Philippe 198, 208f, 210.
Ratio 198.
Rationalismus 205, 214.
Ravanello, Oreste 227.
Renaissance 117.
Reprise 22.
Rhythmik 78, 149, 208, 218, 227.
alla Lombarda 18, 25f, 28, 56, 58, 63, 124.
Konfliktrhythmen 18, 38.
Punktierte Rhythmen 156, 165.
Sizilianorhythmik 17.
Tanzrhythmik 19, 165.
Riccati, Giordano 211.
Ricieri, Giovanni Antonio 45f, 107.
Rinaldi, Padre Giuseppe 45.
Rinforzando 129.
Ritornell 12f, 20, 26, 36f, 53, 62, 67, 77, 139f, 161f.
Riva, Lodovico 146.
Roberti degli Almeri, Andrea 200.
Roger, Estienne 18, 22, 35.
Rolland, Romain 120.
Rom 8, 26.
Romantik 47, 93f, 161, 219.
Rota, Vincenzo 199.
Rothfischer 200.
Rousseau, Jean Jacques 208f.
Dictionnaire de musique 209.
Rust, Friedr. Wilh. 200.

Sabbatini, Luigi Antonio 45.
Saitenbespannung 197.
Saltato 195.
Salvini 35.
Sammartini, Giov. Batt. 166.
San Marco in Venedig 33, 47, 61.
San Petronio in Bologna 28.
Santo in Padua 5, 42, 45, 48, 90, 163, 213.
— Kapelle 5, 47, 227.
Sarabande 95.
Saratelli 46.
Scarlatti, Alessandro 8, 10f, 50, 123.
Laodicea e Berenice 10.
Mitridate Eupatore 10f, 50.
Scarlatti, Domenico 198.
Scheibe, Joh. Adolf 41, 210.
Kritischer Musicus 41.
Scheinpolyphonie 13, 58.
Schenk, Erich 130.
Schering, Arnold 96, 101, 192.
Scheurleer, D. F. 57.
Schökel, H. P. 1, 5.
Schmidt, Lorenz 200.
Schmitt, Joseph 200.
Schop, Johann 13.
Schütz, Heinrich 229.
Sekunde, übermäßige 141.
Sequenzthematik 62, 100f.
Serre, Jean Adam 209.
Seufzer 29, 108, 222.
Siciliano 95, 97, 129f, 164.
Signoretti, Giuseppe 200.
Sinfonia 10, 22.
Sixtinische Kapelle 227.
Solo-Episode 37, 69—72, 100f, 103f, 139.
Solokonzert 9ff, 15.
Somis, Giov. Batt. 9, 35, 121.

Sonata da camera 55.
Sonata da chiesa 49.
Sonate 89, 147ff, 151, 198.
Sonatenform 22, 28, 164.
Sotto voce 190.
Sphärenmusik 228.
Spiccato 195.
Spielbögen 194.
Staccato 195.
Stamitz, Johann 166.
Steffani, Agostino 50.
Alarico 50.
Stellini 146.
Stradella, Alessandro 8.
Straznicky, Stanislav 143.
Streichquartett 163.
Stromba 200.
Strugnano 144.
Studeny, Bruno 143.
Suite 80f.
Synkope 61, 65, 78, 190.

Tartini, Giuseppe
Affektenlehre 177.
Altersstil 229.
Arte dell' arco 195.
Aufzeichnungen 121, 145, 176f, 179, 182ff, 189f, 209f, 212.
Baßführung 48, 110, 141, 150, 166.
Begleitung 48, 73, 83, 110, 162.
Berichte (literarische) über — 40f, 52, 89, 119, 121, 146f, 153, 162f, 170f, 193, 196, 200, 202, 209f, 213, 227.
Berufung an den Santo 5ff.
Biographisches 5ff, 43, 143ff.
Bogenführung 152, 194, 196.
Bogenhaltung 192f.
Briefe von — 42f, 44, 54, 122, 190, 194, 206, 210, 224f, 229.
Canzoncine Sacre 93, 121.
Chiffre-Schrift 90ff, 100, 129, 164.
Datierungsfrage 2, 81f, 147, 153.
De' principi dell' armonia 211.
Form 74, 110, 140, 161, 163f, 230.
Geigenhaltung 188.
Geigentechnik (s. Violintechnik)
Harmonik 83, 86, 158, 166, 216, 222.
Klassizismus 217.
Kombinationstöne 197, 205, 207f.
Konzerte
Anfangssatz 125.
Mittelsatz 82ff, 110, 130ff, 133, 164.
Schlußsatz 112, 165.
Witvogel (Sammlung) 99ff.
Metrik 109, 113, 166.
Mottos 93ff, 97, 100, 112, 129ff, 159.
Mystik 44, 90, 224ff.
Osterkonzert 52.
Pädagogische Tätigkeit 193f, 199f.
Periodisierung seines Schaffens 2.
Phrasierung 194.
Prager Aufenthalt 39ff, 42.
Rhythmus 149, 218.
Ritornell 36f, 53, 62, 67, 139f, 161f.
Risposta alla critica . . . di Mons. de Serre . . . 209.
Satztechnik 162, 163.
Schlußakkord 80, 151.
Schüler 54, 90, 193, 200, 229.
Solo-Episode 37, 69—72, 100f, 103ff, 139.
Sonaten
Op. I 36, 53ff.
Op. II 108, 164, 231.
Didone abandonata 89.
Imperator 89.
Trillo del diavolo 89.
Stilwandlung 108, 113.
Thematik 48, 63ff, 76f, 156f, 165ff, 217, 221.
Tonartenfrage 219f.
Tonartenstatistik 154.
Tongebung 193.
Trattato di musica 206ff, 208.
Universitätsstudien 5.
Violintechnik 40, 98ff, 147, 155, 185ff.
Vokalwerke 93, 121, 227.
Canzoncine sacre 93, 121.
Miserere 121, 227.
Salve regina 121, 227f.
Vorbilder 2, 56ff.

Tasso, Torquato 163.
Tasteninstrumente 178.
Tasto solo 104.
Tebaldini, Giovanni 45, 53.
Telemann, Georg Philipp 86, 118.
Tempo 126.
Teradellas, Domenico 130.
Terni, Giulio di 6, 200.
Tessarini, Carlo 35f, 61f, 107.
Concerti a più stromenti op. III 107.
Thematik 18, 22ff, 48, 57, 61ff, 106, 156f, 165, 217, 221.
Them. Dualismus 165.
Theorbe 47.
Thurn u. Taxis, Graf 200, 209.
Tonartenfrage 219f.
Tongeschlecht 208.
Tonleiter 208.
Tonmalerei 87, 97.
Tonwiederholung 18, 66.
Torchi, Luigi 101.
Torelli, Giuseppe 8, 10 12ff, 35, 37, 87.
Concerti grossi op. VIII 12.
Touchemoulin, Joseph 200.
Tremais, De 200.
Tremolo 190.
Trento, Graf Francesco 146, 200.
Trento, Graf Decio Agostino 200, 208.
Tridentinum 228.
Triller 29, 40, 108, 180ff, 191.
Triosonate 49, 198.
Tromba 47.
Tromba, Giuglietto 200.
Trombone 47.
Trompete 50.
Turlet 200.

Unisono 19, 47, 63.
Untertonreihe 209.

Valentini, Giovanni 8, 35, 87.
Vallotti, Francesco Antonio 45f, 205. 227.
Vandini, Antonio 73, 231.
Vannetti, Giuseppe Valeriano 151.
Vatielli, Francesco 15.
Vatta, Lucia 43.
Venedig 27, 33, 51, 59, 122, 145.
Venier, Francesco 200.
Venier, Graf Lunardo 229.
Venier, Pariser Verleger 148.
Veracini, Francesco Maria 9, 26f, 33, 35, 42, 56, 59ff, 63, 113, 121, 134ff, 186.
Adriano, L'Errore di Salomone, Roselinda 121.
Sonate accademiche Op. II 134f, 186.
Sonate a violino o flauto solo e Basso 60.
Verzierungswesen 19, 29, 59, 85, 105, 123, 135, 163, 170—184.
Vibrato 29, 138f, 189f.
Vinci, Leonardo 122, 124, 126, 129f, 167.
Artaserse 124.
Catone in Utica 126, 129.
Artaserse 130.
Viola 73.
Viola da braccio 47.
Violetta 47.
Violine 47.
Quintenstimmung 37.
Violintechnik 185, 197.
Violinsonate 89, 147ff, 151, 198.
Violintechnik 40, 98ff, 147, 155, 185ff.
Violoncello 9, 47.
Violone 47.
Viotti, Giovanni Battista 165.
Visconti, Gasparo 56ff.
Vivaldi, Antonio 8ff, 16ff, 35, 37f, 48, 56, 60, 65, 73, 83, 87f, 95, 101, 113, 121, 124, 126, 133, 140, 153f, 158, 198.
Estro armonico op. III 16ff.
Il cimento dell'armonia op. VIII, 35, 87ff.
Konzertsammlungen op. VI, VII 24ff, 35.
La Cetra op. IX 35.
La Stravaganza op. IV 22.
Vogler, Abt Georg Joseph 226.
Vokalmusik 113, 126, 129.
Volkskunst 144.
Volksmusik 141ff.
Volkstänze 141, 144f.
Vorschläge 177ff.

Wagenseil, Georg Christoph 166f.
Walpole, Edward 44.
Walsh 28, 148.
Walther, Joh. Gottfried 99.
Walther, Joh. Jacob 13.
Wasielewski, Joseph von 90f.
Weiß, Silvius Leopold 39.
Welcker 199.
Wesström, Anders 200.
Wiener Klassik 117.
Witvogel, Gerhard Friedrich 99, 108, 148.

Zahlenmystik 225.
Zardoni 200.
Zeichenschrift, geheime 90ff, 100, 129, 164, 225.

Lebenslauf.

Am 26. September 1900 wurde ich, Minos Dounias, zu Cetate, Rumänien, als Sohn des Elias Dounias und seiner Frau Helene geboren.

Ich besuchte das griechische Gymnasium in Konstantinopel bis 1916 und anschließend das amerikanische Robert College, das ich 1921 mit dem Reifezeugnis verließ.

Meine 1921 an der Staatl. Hochschule für Musik in Berlin angefangenen Studien unter Leitung von Prof. G. Kulenkampff (Violine), Prof. O. Taubmann (Theorie, Kontrapunkt), Prof. P. Juon (Kammermusik), Prof. M. Seiffert (Musikgeschichte), Prof. C. Sachs (Instrumentenkunde), und Herrn Jeidels (Klavier), setzte ich im Winter-Semester 1925/26 an der Berliner Universität fort. Meine Lehrer waren in Musikwissenschaft die Herren Professoren H. Abert, F. Blume, E. v. Hornbostel, H. J. Moser, C. Sachs, A. Schering, G. Schünemann und J. Wolf; in Philosophie die Herren Professoren M. Dessoir, H. Maier und C. Stumpf; in Archäologie die Herren Professoren Noack, Preuner und Rodenwaldt.

Allen meinen hochverehrten Lehrern möchte ich an dieser Stelle meinen wärmsten Dank aussprechen.